LAS/12

MIRADA DE MUJERES
EN PAGINA/12
9 DE AGOSTO DE 2002
AÑO 5 Nº 226



Lidia Quinteros
DELEGADA CARTONERA

ojos de papel

Lidia Quinteros tiene 46 años, es tucumana, y fue oficial zapatera mientras pudo. De aquella época de su vida le quedó el deslumbramiento por los tacos. Hoy no los usa para empujar su carreta de cartonera. Es delegada en el Tren Blanco.

POR ALEJANDRA DANDAN

No tuvo militancia ni formación política en alguna estructura partidaria. Sin embargo, es delegada de uno de los grupos más numerosos de cartoneros que emergieron y se desarrollaron en Buenos Aires durante los dos últimos años. Lidia Quinteros es tucumana, atravesó el país cuando tenía seis años para instalarse con su familia en uno de los asentamientos obreros del Conurbano. Eso sucedió en los '60, cuando los barrios de la periferia porteña aún crecían alimentados por inmigrantes que llegaban a la Capital buscando trabajo y las buenas referencias del Estado de Bienestar. Durante años fue obrera del calzado. En las fábricas descubrió las plantillas y los moldes de tacos chinos y franceses. También aprendió a usarlos, jugando mientras se reía mirando sus pies finitos vestidos con zapatos de mujer. Ahora tiene 46 años, no tiene ninguno de esos zapatos en el ropero, ni los moldes ni, tampoco, la protección cerrada de los galpones de la fábrica. Con la pérdida del trabajo atravesó una frontera: "Y me dediqué a esto –dice–: a cirujear. Me daba vergüenza, como venía de una fábrica, me daba vergüenza, pero después ya está, se me pasó todo y salí a cirujear con la carreta".

Su historia está integrada por la vida del barrio, la fábrica, la deriva de su propia gente y las cuadras transitadas durante años empujando su carreta en medio de una ciudad empecinada en guardar la basura en bolsas cerradas. Y empujó el carro en el camino hacia el tren, ese sector de la estación de José León Suárez, desde donde hoy parten todos los días cuatrocientos cartoneros, sólo una de las columnas que cada tarde se abren espacio entre los tachos siempre cerrados de la ciudad. Lidia Quinteros es una de las 25 mil rastreadores de basura urbana cuyas historias repiten estos días las crónicas de los diarios. O cuyo exilio reclaman cada tanto distintos funcionarios del poder político. Y es, además, sólo una porción de un país donde la calle parece aún el único terreno del mercado con capacidad de inclusión, o de una exclusión que todavía se resiste.

"Como siempre lo dije –dirá–: esta vida nosotros no la buscamos. Eramos toda gente que trabajábamos, y qué más quisiera uno que tener su trabajo bien, y ser bien mirado como cualquiera." Su búsqueda es la búsqueda de esa mirada. Frente a cada uno de los tachos, Lidia se para cada día y su peso de cartón perturba y desordena las calles de un mundo diseñado para darle espacio a la fuga. En ese único acto, ahí, inclinada, ella hace un rescate por partida doble: con la basura, es ella misma quien se rescata de un modelo que la ha descartado sistemáticamente. "Sentís vergüenza la primera vez –dice–, o muchas veces que te están mirando. Vos te das vuelta y te das cuenta de que la gente te está mirando, que vos abrís una bolsa y estás sacando lo que ellos dejaron adentro. ¡Te encontrás con cada cosa a veces!"

LOS CIRUJAS EN LA HISTORIA

Lidia llegó a Buenos Aires en el '62, cuando las fábricas seguían tomando gente y los obreros no necesitaban dedicarse al cirujeo. Hasta mediados de los '80, los sectores populares vinculados con las fábricas o integrados a las cadenas de producción de la industria estaban alejados del campo de trabajo de los cartoneros. En la lógica que regía el mundo del trabajo, la basura era el espacio de la mendicidad. Allí crecían y se reproducían los otros, los más pobres de los pobres: cartoneros, cirujas, botelleros y ropavejeros. Era el lugar de los sectores marginales y aquellos que la sociología define como pobres estructurales. El oficio existía, pero se reproducía transmitido de generación en generación, como una herencia. Por eso no todos los pobres o desocupados podían ser cartoneros, era casi una cuestión cultural.

En Buenos Aires se los conocía como rebuscadores de basura. No caminaban en las calles, más bien solían concentrarse en las quemas o vaciaderos a cielo abierto que hasta entrados los '70 estuvieron funcionando dentro de la ciudad. Angel Prignano es presidente de la Junta de Estudios Históricos de San José de Flores y en sus crónicas sobre la historia de la basura asegura que los rebuscadores aparecieron "ni bien comenzaron los envíos de basura a La Quema de Flores".

Eso ocurría por 1873 cuando en la ciudad ya había un Tren de la Basura en el ramal del Ferrocarril del Oeste, una empresa dedicada a la limpieza de los residuos urbanos y mientras se formaba el primer asentamiento habitado por las familias de cirujas. Era el pueblo de Las Ranas y estaba en los Bajos de Flores, cerca de La Quema y de lo que ahora es la avenida Amancio Alcorta. Casi un siglo después, la basura es uno de los principales recursos para las 25 mil personas que llegan a la Capital todos los días con carretas, caballos, changuitos y un nutrido grupo de camiones alquilados por cartoneros o provistos directamente por los galpones ligados a las papeleras. Se dijo que esta avanzada sobre la basura estaba estimulada por el aumento del precio del papel y del resto de los materiales recuperados. Pero los números de la desocupación relevados a fines de julio por el Indec parecen probar lo contrario. Mientras los niveles de desempleo alcanzaban en ese momento su pico histórico más alto, el sector del mercado informal fue el único que siguió creciendo: según el informe, el 56,9 por ciento de los que aún trabajan son truequistas, cartoneros, vendedores ambulantes o tienen empleos de baja calificación o en negro.

LA VIDA EN LA CAPITAL

El impacto de esos números ni siquiera se esperaba hace diez años, cuando Lidia empezaba a cirujear. Menos aún en los '60, cuando su madre decidió dejar Tucumán para instalarse en Buenos Aires. Levantaron la casa en el barrio Independencia, uno de los dos asentamientos de los alrededores de la estación de José León Suárez. Lidia no regresó más a Tucumán, sólo lo hizo una vez, a los 18, cuando intentó una mudanza. En aquel pueblo se encontró con la gente que sobrevivía haciendo pan, vendiendo en las cosechas de caña y también con sus tíos: "Mis tíos trabajaban en el Abasto Grande de Tucumán, mi abuelo fue policía: mirá vos lo que vienen a ser las cosas... Ese tema nunca lo toqué: primera vez que hablo que vengo de herencia de policía". De aquel viaje quedó sólo la necesidad de volverse a la Capital.

Después entró como operaria en una fábrica: "Fui oficial zapatera, hacía los taquitos chinos y los Luis XV, ¿cómo te puedo decir? Vienen con un forro, tenés que forrar la plantilla y todo ese trabajo lo hacíamos nosotros, manual". El taller estaba en Liniers. Allí había treinta operarias que producían hasta trescientos pares de zapatos por día, divididas en secciones. "Hacíamos de todo porque cuando faltaba alguna, teníamos que reemplazar a la que faltaba. Ponele, a veces estaba en los tacos, a veces estaba en las plantillas, a veces estaba pasándole el pincel a la suela para que el maquinista lo pegue."

Fue en esos galpones, cuando descubrió aquel misterioso mundo de los zapatos. Le gustaban todos, un poco más los bordó y un poco menos los chinos. "Los Luis XV me compraba yo, cuando salía un modelo siempre me gustaba tenerlos. Ahora nada más no uso porque me fracturé un día el pie". Le gustaban los zapatos y también arreglarse. Y no era sólo una cuestión estética, se trataba de un juego de fuerza que aún ahora repite cada vez que sale a la calle para cirujear: "Muchas veces me dicen: 'Si estás trabajando, si estás cirujeando, ¿por qué te vestís así?'. Y vos fijate en la calle –dirá–. Cuando te ven más o menos bien arreglada, la gente, no sé, cambia. Ya te considera, como que estás de media clase, pero te consideran".

Esos zapatos le costaban una parte de su sueldo. Los sacaba a crédito y los pagaba con la misma regularidad con la que, en cada quincena, recibía el dinero. Para eso también servía el trabajo: para planificar aunque sea la vida de una quincena. Ese tipo de ingreso generaba un orden distinto. Ahora le pagan todos los días. Pero ese dinero se va, termina cuando se acaba el día y Lidia ni siquiera puede pensar en juntar cartones, acumularlos y venderlos a los mayoristas que pagan mejor precio: "¿Pero sabés por qué muchos no trabajan con las papeleras? –explicará más tarde–. Porque en la papelera te dan cheques, a treinta días o sesenta días y, ¿qué hace una persona como en mi caso mientras tanto?".

El tránsito por la fábrica de zapatos duró unos diez años. Después del taller en Liniers consiguió un puesto en otro más grande de Villa Ballester. Durante esos años, además del encolado de zapatos, los moldes o plantillas, Lidia aprendió el mecanismo ordenado de un día de trabajo. Y eso sirvió más tarde, cuando se preparaba para organizar en José León Suárez la salida organizada de los cartoneros en el tren: "Porque vos en un trabajo tenés que saber llegar a horario, tenés que saber tomar tu función. Tenés que saber que el trabajo tiene

FOTOS: PABLO PIOVANO

que salir. Entonces es como que ya está: aprendiste muchas cosas".

Incluso aprendió a reclamar. Eso sucedió en la fábrica de Villa Ballester. La despidieron cuando aún le debían un mes. Durante treinta días siguió yendo a la empresa, habló con abogados y se cruzó en diálogo abierto con los dueños cuantas veces la dejaron. En los años que siguieron, durante la época de la híper, consiguió un puesto de limpieza en Telecom a través de una agencia de empleo. El contrato original era por seis meses. Estuvo allí durante dos años. Durante los años de paridad cambiaria, Lidia no pudo conseguir nunca más un trabajo.

HACIA EL CIRUJEO

Con los años, Lidia cambió de casa, se mudó a Villa Martelli, al barrio que está justo del otro lado de la estación del tren. Ahí tuvo en total nueve hijos. Hace un año murió su marido. Tuvo un accidente cuando volvía del tren cargado de cartones. Una camioneta lo llevó por delante. Murió después de dos meses de hospital y mientras los médicos hacían el último intento con una nueva intervención: "Lo hicieron dormir íntegro, y ahí dicen que le agarraron tres infartos. Yo me quedé hasta sorprendida porque no sufría del corazón". Durante 25 años había sido empleado de una papelera. Fue capataz antes de cartonero. Pero en esos años fue él quien primero oyó a su mujer dispuesta a salir a la calle por el cartón: "Cuando quedamos en la lona, hablé con él y le dije: 'Voy a dedicarme a cirujear'". Para la familia fue un escándalo. Lidia sentía vergüenza, pero la vergüenza no empezaba en el tren o en las calles de la Zona Norte donde cartoneaba. Lo más difícil, lo más pesado, era pasar por el barrio: "La carreta, acá no la quería llevar –dice–, se la daba a los chicos para que la saquen al tren. Después ya fue más normal, vi que empezó a salir mucha gente, no era una cosa rara".

Desde el barrio salían apenas unas treinta carretas. Muchos todavía tenían lugares donde conseguir algún trabajo. Y eso sucedía cuando comenzaba a producirse uno de los cambios estructurales en el mundo del trabajo cartonero. Recién hace quince años, los grupos de los botelleros, cirujas y recuperadores de basura comenzaron a recibir a los desocupados. Eso provocó una mixtura que no existía hasta ese momento. Ese fenómeno es medular en la historia de estos sectores informales del área metropolitana. Esa suerte de fusión dio paso a la organización de cooperativas y de las distintas asociaciones que hoy nuclean sólo en la Capital a unos mil cartoneros. Y eso se observa cuando se analiza la estructura actual de la gente que se mueve en el territorio oscuro de la basura urbana: el 50 por ciento es desempleado. Se informalizaron después de atravesar una experiencia de fábrica o estuvieron en alguno de los sectores de la industria. "Hay gente con estudio, con oficio –explica Lidia–: colectivero, albañil, electricista, mucha gente que tienen sus estudios y sus oficios, pero nosotros llegamos a la estación y vemos a los pasajeros que están como medio incómodos con nosotros."

EL CAMINO AL TREN

"Empecé saliendo en los trenes comunes que son los amarillos, donde van los pasajeros y ahí hubo problemas: los primeros años nos encerraban por vagancia." Tomaba la línea del Ferrocarril Mitre que salía desde José León Suárez hacia Retiro. Las empresas aún no estaban privatizadas. A fuerza de empujones, los cartoneros lograban subir a alguno de los vagones y podían bajar en todas las estaciones. En la ciudad todavía estaban vigentes los edictos policiales que ponían en manos de las fuerzas de seguridad la potestad para penalizar a los pobres. Alguna vez, el maquinista de ese tren se olvidó de detener la máquina cuando pasaba por Retiro. Ellos estaban arriba. "El tren siguió de largo –cuenta Lidia–: fue derecho a la comisaría."

Las persecuciones a los cartoneros no eran nuevas. Tampoco estaban enmarcadas sólo por el plafón de edictos policiales porteños. Ya en 1927 había policías destinados a controlar el acceso de los pobres a La Quema. Faltaban años para que en la Capital se reglamentara el sistema de recolección de residuos urbanos, y dispusiera el cuerpo de penalidades y sanciones que se extienden hasta hoy. Ese orden general se dio en el '77 durante la intervención militar del brigadier Osvaldo Cacciatore.

En mayo de ese mismo año se creó el Cinturón Ecológico Area Metropolitana Sociedad del Estado. Con el Ceamse se hizo un convenio para eliminar las quemas urbanas y se abrió un espacio fuera de la Capital para la disposición final de residuos sólidos. Un mes después, en junio, una ordenanza obligaría a los porteños a guardar la basura en bolsas antes de sacarlas de sus casas.

Esa serie de disposiciones ordenaban la basura de Buenos Aires, y de paso el tránsito de los rebuscadores: quedó prohibido "seleccionar, recoger o vender los residuos domiciliarios depositados en los recipientes dispuestos sobre las veredas para su recolección". La basura desde entonces fue propiedad del Estado o de las empresas concesionarias del servicio de recolección de residuos. La actividad de los cirujas comenzó a ser penalizada. Esas leyes aún están vigen-



tes. Por eso el trabajo en la basura es ilegal. Ellos siguieron haciéndolo, pero en ese camino fueron alimentando un entramado de articulaciones donde la supervivencia convive con el negocio, la explotación o la subordinación con las protecciones que otorga lo clandestino.

Uno de los efectos visibles de ese andamiaje legal fueron aquellas primeras detenciones sobre el tren. "Nos llevaban a una comisaría de Retiro –sigue contando Lidia–, nos tenían unas horas ahí y nos ponían por vagancia. O nos llevaban las carretas a la comisaría de los Bajos de Belgrano. Nos sacaban todo. Perdíamos las carretas, hay muchos que las perdieron porque no tenían para retirarlas. Eso pasaba todo el tiempo." Con los años, en el '96, el Código de Convivencia Urbana eliminó los edictos policiales. Aún así, la actividad siguió penada.

CLANDESTINOS

Ahora todos los días, a las seis de la tarde, Lidia sale caminando desde su casa para la estación del tren. Necesita en total seis horas y media para viajar, hacer cinco cuadras de su recorrido en Colegiales y caminar otras veinte para volver al tren. En ese tiempo y en las mejores épocas puede recoger hasta 200 kilos de diarios, cartón, revistas o papeles blancos. A las doce y media de la noche amontona lo que junta en la entrada de su casa, ahí clasifica la carga: "Tengo que poner las revistas pa'un lado, el diario pa'l otro lado, el papel blanco allá, porque viene todo adentro de la bolsa. El papel de color para otro lado y después lo pongo en bolsas: todos los días el mismo trayecto, la misma cosa". En esa clasificación se demora entre dos y tres horas. Las montañas de papel en todos sus soportes esperan ahí tendidos hasta el fin de semana. Los viernes alquila una camioneta para entregar la carga semanal en uno de los depósitos de papel la zona.

No siempre las cosas fueron así. Ahora lleva una década de entrenamiento, pero cuando empezó no tenía ni una carreta: "Me prestaron la carreta en el depósito y la condición es entregarles la carga a ellos y ahí es cuando te duermen con los kilos. Porque hasta en eso tenés que fijarte: porque algunos te prestan la carreta, pero te joden". Durante un mes entero usó uno de los cincuenta carros del dueño del único depósito que había en el barrio. Ella, como los cartoneros apenas iniciados, suelen comenzar del mismo modo: con carros prestados o en alquiler. Con ese préstamo se establece una suerte de contrato de exclusividad: el dueño de los carros pasa a ser el único con poder para comprar los cartones. Cuando los cartoneros terminan el recorrido pasan por su galpón. Devuelven los carros y pesan los papeles que han juntado: ganan de acuerdo a los kilos que recogen. Pero hay trampas.

Lidia descubrió las trampas una de las noches que volvía de Belgrano. Ese día había dejado el carro estacionado en Virrey Loreto y Virrey del Pino, y de ahí comenzó a recorrer los edificios de la cuadra. Fue recibiendo las bolsas que, en general, los porteros tienen preparadas y después se acercó despacito por una calle por la que nunca había estado: "¡Tenía para llenarme ese día! ¿Sabés lo que era? Cualquier cantidad de papel blanco, hicimos todos dos cargas cada uno, ¿sabés? Dos cargas. Yo también. Y todavía traía en los cuernos: en los fierros del carro para que entren también las bolsas". El papel era de una fábrica de cereales, cuando terminaron de juntarlo lo llevaron a la estación haciendo cuentas de lo que sacarían por la carga. No era cualquier papel: era papel blanco, una suerte de pepita de oro en el mundo del cartón. Por kilo de ese papel pueden ganar el doble que con cualquier otro. Ahora mismo, por ejemplo, mientras el diario se paga a 22 centavos, pueden ganar hasta cincuenta cuando levantan papel blanco. Aquel día Lidia había recogido tal vez unos cincuenta kilos. Eso supuso ella: la balanza del depósito contó exactamente la mitad. "Nos durmieron bien ese día -explica– y me jodieron, jodieron a mi hijo, a mi yerno también lo jodieron: no puede ser y dije bueno, basta: yo no voy a trabajar más para el patrón. Trabajo con mi carreta. Y ahí entré a cartonera: mandé a hacer mi carreta." Lo primero, dijo entonces, "era la herramienta de trabajo".

> "La carreta, acá no la quería llevar –dice–, se la daba a los chicos para que la saquen al tren. Después ya fue más normal, vi que empezó a salir mucha gente, no era una cosa rara."

Nadie tiene una fábrica de carretas, ese medio de locomoción se ha convertido en una de las especialidades de alguno de los vecinos de su barrio. "Así como lo ves –dice Lidia señalando su carro–, esto vale cincuenta pesos, y hay lados que te están pidiendo cien y el depósito si los perdés te cobra 100 pesos." En la casa hay estacionados cinco carros: uno es el suyo, otros dos de sus hijos varones más grandes, y con los otros salen los yernos.

LAS MUJERES DEL TREN BLANCO

Las mujeres aún conservan muy poca participación entre los cirujas urbanos. Guillermo Quiroz, autor de un ensayo de antropología urbana sobre un grupo de cartoneros de La Plata, aseguraba cuando comenzaban los '90 que ellas integraban una fuerza de trabajo de reserva: salían sólo en épocas de crisis. Aún ahora cuando empiezan a ser más visibles en el espacio público, en las calles e incluso andando cargadas con sus hijos, ellas son algo así como la tercera parte de los que se mueven en el universo del cartón. Las que viven en las zonas urbanas, dentro de la Capital, suelen tener incluso más actividad en las calles que sus pares del Conurbano. Allí tienen asignado un rol distinto dentro del grupo familiar que suele funcionar como unidad económica: los hombres y los hijos varones son quienes salen a trabajar, ellas reciben las cargas en las casas, las clasifican y ordenan.

Ese mundo de hombres y de trenes un día necesitó de delegados. Hacia fines del 2000 la empresa TBA estaba dispuesta a habilitar furgones especiales para trasladar a los, por entonces, 120 carreros que subían en León Suárez y en el resto de las estaciones del Mitre. Los gerentes, dice Lidia, les pidieron voceros autorizados. "A los pasajeros les molestaban las carretas y un día la empresa se puso a decir que no nos iban a dejar subir más, que nos iban a poner un molinete como pasa en la estación de Retiro: cuando vos querés entrar con la carreta están todos los molinetes y no podés subir." Con la empresa hubo un período de discusiones largas y pesadas. En medio de las negociaciones, los cartoneros decidieron un día impedir la salida de un tren que estaba a punto de arrancar sin recogerlos. Desde los andenes trabaron las puertas con los carros, hicieron fuerza y esperaron: "Al final nos llevaron, pero después de ese día –cuenta la mujer– fue lo máximo: porque esa vez subimos, pero al otro día nos pusieron los birretes para que no pasemos más".

TBA finalmente terminó aceptándolos. A fines del 2000 salía el primer Tren Blanco con 120 cartoneros que pagaban un bono mensual de 10 pesos con cincuenta. Desde ese momento Lidia es la delegada: su tarea todas las noches es ordenar a la gente que sube en Colegiales. "Delegada de hombres también, ellos se sienten incómodos que una los mande y la otra vuelta me quisieron bajar. Yo agarré y les dije: 'Si alguno era capaz de asumir el cargo que tengo, que lo elijan ellos'." Ese cargo implica una lista larga de tareas, "cumplir con todas las funciones, no solamente sacar bonos, tenés que pelearla". E implicó organizar una guardería para evitar que los hijos de las cartoneras salgan con ellas a trabajar, reclamar por la rehabilitación de la estación de Carranza donde ahora tienen prohibido bajar y reunirse ya mismo con la gente de la asamblea de Colegiales para preparar un festival. Quieren juntar colchones y material para la guardería pero, además, el dinero para las vacunas contra el tétanos.

Muchas veces, cuando vuelve tarde a la casa, Lidia escucha el rumor de alguno de sus hijos: "Me preguntan –explica–: 'Mami, ¿para qué te metés en todo esto?'". Lidia entonces les contesta: "Es una cosa que a mí me gusta. Me gusta defender a la gente, y pelear por el trabajo. No sé, lo tomo como que me gusta defender lo de uno. Por eso cuando ya están hablando mal, ataco".

FOTOS DE TAPA: PABLO PIOVANO

otro mundo es posible. otra Argentina también

POR NORMA FERNANDEZ *

Eramos los mejores alumnos, había dicho el poder financiero transnacional hace menos de un año. Y parece una década. Desocupación, hambre y descomposición social parecen ser los lugares comunes del neoliberalismo en la Argentina y en todo el planeta, excepto –claro está– para los dueños, gerentes y empleados del modelo. Los datos oficiales indicaron esta semana que el 70 por ciento de los jóvenes de este país de las vacas gordas, el trigo y el petróleo son pobres e indigentes (en diciembre pasado ya llegaban al 56,4 por ciento). Sensación de caída libre, dicen los paracaidistas, mientras las misiones del FMI recomiendan más sufrimiento, se asustan de la corrupción que generan, y diseñan públicamente cómo debe ser el perfil del próximo presidente de los argentinos.

En enero del 2000, Porto Alegre había sido una fiesta: en paralelo a la reunión anual de los grandes financistas internacionales en Davos, la ciudad brasileña convocó a más de 20 mil personas de la más compleja diversidad social, cultural, política, generacional y de género que se haya visto en mucho tiempo. Campesinos, obreros, desocupados, profesionales, indígenas, feministas, estudiantes, artistas, ecologistas, pacifistas "con una única consigna articuladora: la lucha contra la globalización del modelo neoliberal. Tiempo antes habían comenzado las manifestaciones de resistencia en todo el mundo, sorpresivas y contundentes: Chiapas, Seattle, Amsterdam, Chiang Mai, Bolonia, Praga, Washington, Dakar", entre muchas más.

En ese primer Foro Social Mundial de Porto Alegre no se sacaron conclusiones ni se dieron recetas; fue un gran debate colectivo, un darnos cuenta de que los resistentes éramos muchos y estábamos en todos lados, y que las propuestas alternativas a este brutal modelo de sociedad imperante, si bien ya tenían existencia concreta, debían darse tiempo para crecer y vincularse. Al año siguiente, más de 50 mil personas regresaron a Porto Alegre, el pasado verano, y el énfasis estuvo puesto en la articulación: las redes y movimientos globales potenciaron sus luchas y proyectos, siempre plurales, diferentes, acorde con cada realidad local y nacional, pero unidos en una certeza común y esperanzadora: **otro mundo es posible.**

En marzo de este año, en la reunión realizada en Barcelona por el Comité Internacional del Foro Social Mundial, se sugirió que la Argentina realizara un Foro Temático, dado su carácter paradigmático como ejemplo del fracaso del modelo neoliberal, para aportar a la reflexión de la resistencia global. Aquí, el Comité Argentino de apoyo al FSM aceptó el desafío, y pese a la escasez de tiempo y de recursos está organizando el encuentro, que se desarrollará entre el 22 y el 25 de agosto próximos, en las facultades que rodean la Plaza Houssay, con la adhesión –a la fecha– de más de 250 organizaciones sociales, y el apoyo entusiasta de los compañeros "contagiados" de Brasil y Uruguay, que enviarán delegaciones representativas. Varios visitantes internacionales ya anunciaron su presencia.

El programa se inscribe bajo el título: "La crisis del modelo neoliberal en Argentina y los desafíos para el movimiento global", y comienza el jueves 22 de agosto con un acto de apertura y marcha de las organizaciones convocantes. Los días viernes y sábados estarán dedicados de lleno al debate, a través de actividades descentralizadas durante todo el día (talleres, seminarios, conferencias, actos) y la realización de cuatro paneles centrales –simultáneos– por la tardecita.

El tema del viernes girará en torno de las "Causas y consecuencias de la crisis", y el del sábado sobre "Resistencias y alternativas". Esto implica que se intenta articular propuestas abarcadoras tanto de diagnóstico como alternativas, con experiencias concretas de lucha y participación popular en el país, la región y el mundo. El domingo será la "Asamblea de Organizaciones Sociales", para afianzar los lazos construidos, y el encuentro de participantes extranjeros y del interior del país con asambleas, piquetes, organizaciones sindicales, feministas, ecologistas, etcétera.

Para nosotras, las mujeres, en nuestros múltiples roles laborales, militantes, domésticos, es un desafío aún mayor. Si vamos a construir en conjunto un nuevo mundo, debemos estar presentes para que sea el mejor posible para todos y para todas. Un original ensamblado gráfico de luchas argentinas y mundiales que diseñaron los jóvenes participantes del comité dice: "El neoliberalismo está en todas partes. La resistencia también".

** CTA. La página web para acceder a mayor información es: http://forosocialargentino.org*

RAMOS GENERALES



El trueque de corazón

Cuando nació, su pueblo era parte de Alemania y todavía sonaban los enfrentamientos de la Segunda Guerra Mundial. Dice que cree en Dios, que también creía cuando trabajaba como docente de niños y psicoterapeuta, pero algo hace pensar que debe haberlo encontrado, si es que la fe tiene que ver con la felicidad que exhala, cuando tomó la decisión de su vida. Porque Heidemarie Schwermer tenía consultorio propio, casa, auto, cuenta en el banco y dos hijos ya grandes, y, salvo su familia, un buen día se cansó y lo regaló todo. Precursora del trueque en su forma extrema, todo empezó con cierta reflexión: "Empecé a plantearme si realmente necesitaba tantas cosas, y comprar y comprar. Y me convencí de que no, de que son posibles formas de vida que no pasen por el dinero", un simple elemento que al principio era "muy útil para el intercambio... hasta que se convirtió en un valor en sí mismo, y acumularlo es la meta". Y ella está convencida de que las revoluciones se hacen en las conciencias, así que empezó a intercambiar con amigos y vecinos sus servicios ("cocino, lavo, resuelvo conflictos entre padres e hijos") para ir consiguiendo con qué vivir. Acepta regalos y los hace si el dinero no se inmiscuye, sueña con un mundo ideal lleno de "individuos responsables: cada uno toma lo que necesita y da luego lo que puede", porque "pueden hacerse cosas, cooperar y trabajar mucho sin que medie el dinero. ¡Serían menos horas encerrados trabajando en fábricas y habría más relaciones interpersonales! Y se acabarían los abismos entre ricos y pobres". Como para despejar dudas, anda por el mundo presentando el lanzamiento de la versión castellana de *Mi vida sin dinero*, un libro cuyos derechos, asegura, ha regalado o intercambiado por servicios. "¡Me gusta mi vida! Escribo, hago cada día lo que me apetece: vivo. ¡Soy muy rica!"

GASTRONOMIA



cocina Narda

POR SOLEDAD VALLEJOS

Alguien le dijo que ese agotamiento que la ahoga después de diez horas de grabación se llama "cansancio eléctrico", "que es de estar todo el día con luces y cosas, te da como algo. Y claro, yo decía que no podía ser que saliera tan mal de estar parada nomás". Pero eso sólo lo puede creer cualquiera que ve a la Narda Lepes medida, seria y reconcentrada que en media hora hace platos deliciosos por la pantalla del gourmet.com sin que un solo pelo se atreva a desafiar ese peinado de prolijidad prusiana. Porque en cuanto la cámara se apaga y hay que hacer tiempo para que se acomoden las luces, para que lleguen las ollas y cuchillas del próximo plato y el asistente del director pruebe un goulash humeante, basta que la chica se siente en la escenografía para que un pequeño remolino de productoras, maquilladora, asistente de cocina y demás ponga en evidencia a la chica-cocinera detrás de la cocinera. Y la nueva Narda (la habitual, según parece) habla sin parar, asesora al musicalizador sobre raíces japonesas y sus usos, y explica que no puede salir de ahí para saludar "porque me tienen atada con un cable" (el de la camarita escondida en un botón que muestra detalles de las recetas). Después le gritará a la nada: "¡Me siento acorralada!", saltará hasta la mesada y chequeará la lista de ingredientes de una trucha con papines mientras averigua qué música pondrán, como para tener de qué hablar en el programa, y mirará a cámara cuando el director avise que continúa la grabación. No parece justo culpar a las pobres luces por el agotamiento eléctrico.

Desde que los primeros

destellos como *celebrity* gastronómica la empezaron a cubrir en la cocina de Morizono, hace ya unos años, hasta el reciente airecito top de Las Cañitas que supo tener su Club Zen, Narda viene cargando de manera casi inevitable con palabritas como "vanguardia", "moderna", "innovación", tal vez por eso de que introducir el sushi y otras comidas orientales tiene consecuencias. "Pero no es difícil sacudirse eso, porque creo que puedo hacer cualquier cosa. De hecho, me relacionan con algo oriental, raro, con muchos ingredientes, y me gusta hacer eso porque me gusta comerlo, pero también en mi casa como municiones con manteca, que es lo que más me gusta." Claro que entre su trabajo como chef del restó "La corte", el programa de televisión que sale todos los días, y los servicios de *catering* ("que está bueno porque hago de todo, cosas grandes, que son un desafío de laburo, o chicas pero de gente que le gusta comer y me dice: 'Vamos a tomar tal vino', y me hace pensar qué puedo hacer"), no debe tener demasiado tiempo en casa para dedicarse a las sopas. Aunque nunca se sabe, porque ésta es la misma chica que, de un día para el otro, se aburrió del año sabático que siguió al colegio secundario, se anotó en las clases de Francis Malmann "porque me quedaba a la vuelta de la casa de mi novio" y descubrió que cocinar le gustaba bastante.

–Todos me decían que tenía que ser abogada porque soy re-discutidora, y los tests vocacionales me daban abogacía, psicología y diplomacia. Pero cuando vi *toooooodo* lo que tenía que estudiar, dije: "¡Ni en pedo me voy a leer esto que no me interesa!", porque leer me gusta, pero eso no. Aparte, fui a la facultad y vi lo mal que lo pasaban: todos la pasaban mal. Pero cuando hice ese curso, vi que lo podía hacer en cualquier lugar. Vi algo que podía seguir aprendiendo, que no era que empezaba, terminaba y listo, ya está. Me parece que nada es tan así, que siempre vas a aprender, siempre hay algo más que saber, siempre vas a probar algo, siempre hay algo nuevo.

Algo de eso le pasó por la cabeza en París, después de unos cuantos meses de "laburar *grosso*" en un restaurante ("lavé langostas, lavé mariscos, limpié conejos"), cuando conoció a Mishima, un japonés que recorría el mundo enseñando cocina oriental. Acostumbrada como estaba a la previsibilidad de la cocina francesa tradicional, tamaña cantidad de ingredientes, condimentos y sabores sutiles la deslumbró, pero, sobre todo, parece haberla intrigado: "Había comido japonés, pero no sabía la teoría, cuál era el porqué de las cosas, porque todo tenía una razón de ser, y había un estudio detrás de la cocina". Se acercó, se dio cuenta de que los dos tenían en común cierto manejo del portugués y lo convenció de acompañarlo en el resto de su gira. "Flasheé." Y volvió a Buenos Aires, a cocinar japonés y conseguir lo que llama "satisfacción garantizada": "El resultado es inmediato: lo comieron, les gustó, ¡bien!".

–Por lo general, me agarra como una idea y digo: "Quiero hacer esto", y por ahora tengo unas ideas dando vueltas por la cabeza, pero todavía no se conjuraron en una sola. Porque hay que hacer algo que esté bueno, y me gustaría hacer algo, pero diferente –dice, y explica que, de momento, lo mejor es esperar hasta que amaine porque la crisis económica no sólo se llevó por delante su restaurante propio sino también los "lujos de cocinero: hongos caros, verduras *baby*, esas cosas que dan más nivel al plato"–. Pero creo que para el lado que apunto es para comer mejor. Y mejor no quiere decir ni más ni menos, sólo mejor: hay que comer variado.

Cuesta creer que esta misma chica que se pierde hablando de especias y adoctrinando sobre la necesidad de experimentar con todos los ingredientes de todas las formas posibles sea tan pero tan tremenda cuando tiene que trabajar bajo presión. Pero habrá

Narda Lepes es una de las nuevas estrellas mediáticas de la gastronomía. Empezó su historia como cocinera haciendo platos orientales, pero ya está despegándose el aura-sushi, y afirma contundente que, en su casa, lo que más le gusta comer son municiones con manteca.


FOTOS: PABLO PIOVANO

que tener fe, que por algo se la pasa repitiendo que puertas adentro de una cocina es: "¡Mmmmala! ¡Una perrrra! Cuando salgo de la cocina está todo bien, somos todos amigos y vamos a comer, a tomar una cerveza, pero entre medio puteé a todos los santos de todos los padres de todas las personas porque me enojé con todo el mundo. Es que te cargás mucho".

De momento está distendida. La grabación del programa avanza perfectamente y no pasó mucho más que un poquito de agua desbordando de la pileta, o una olla apenas apoyada sobre una esquinita que alguien del equipo salva a tiempo. Acostumbrada, parece, a esos tiempos, aunque no hace demasiado que está en televisión, y tampoco se lo había planteado explícitamente como meta alguna vez.

–Recién había abierto Ono, el restaurante del centro, y no me daba un segundo porque a la noche volvía al otro, al Zen, pero me dijeron: "Che, hay un *casting*, andá porque dije que ibas a ir", y dije: "Bueno, voy". Vine al *casting* y dije cualquier barbaridad.

–¿Qué tenías que hacer?

–Hacer un sandwich y contar algo. Lo único que me vino a la cabeza fue una asquerosidad que me pasó en España con una paella y un conejo...

–...

–¡Es que terminé chupando un hueso que tenía el ojo adentro! No me di cuenta hasta que me levanté de la mesa, porque mientras comía había sentido algo raro y lo había dejado debajo de una servilleta. Ya había reventado de comer, no me importaba más, y cuando me levanté de la mesa, dije: "A ver qué era"... Levanto, y era la cabeza del conejo. ¡Había chupado todo el ojo! ¡Un asco! Conté eso, y cuando me iba caminando del *casting*, me iba riendo sola. "¡¿Qué hice?! ¡¿Cómo le voy a contar eso!?" Decía: "Lo van a ver, se van a cagar de risa, y me van a mandar a la mierda"... Se ve que entré porque no lo podían creer. Pero ahí tenés: yo no como de todo, pero puedo probar cualquier cosa.

–No es cuestión de ser cerrada.

–¡Claaaaaaro! Yo pruebo, pero algunas cosas no. Yo como cosas que a la gente le parecen asquerosas, como huevas de pescado que a otro le pueden parecer un asco. Pero probar, probé casi todo... Una vez comí gusanos en un queso roquefort. Pero estaba bueno, eso era rico posta. Yo pensé que me iba a dar vuelta porque estaba súper pasado, pero no.

–¿Cómo?

–En París, los cocineros del restaurante en el que estaba me lo dieron, como para hacerme un bautismo. Porque yo siempre entraba a la cámara de quesos y decía: "¡Qué olor a mierda que hay acá adentro!". Y un día me dijeron: "Vení, olor a mierda, sentáte acá". Agarraron una *baguette*, la calentaron, me hicieron probar todos los quesos, incluido ése. Estaba bueno, súper rico.

–Ni lo miraste.

–¡Pero no estaban moviéndose! Ya los habían esparcido por el pan. Eran ricos. Y después dije: "Basta, no digo más nada".

Pero nada de todo esto se ve en su programa. Dice: "Lo mío es transmitirte a través de la comida", "todavía no me animo a transmitirte yo directo", y "pasa que no soy tipo '¡ah!', toda alegría". Cuando la cámara se enciende, la chica-cocinera deja lugar a la seriedad de la cocina, aunque "creo que se me nota cuando estoy haciendo algo que me lo quiero comer, que empiezo 'hmmmmm', y se me ve la cara de gorda". En su oficio ("porque no es una profesión"), lo importante "es la comida", y no otra cosa. Y el director acaba de dar la orden para empezar nuevamente. Ella mira a cámara.

–Hola, soy Narda Lepes, y esto es 180º.







Darrieux

CINE



François Ozon tuvo una idea lu… en *8 mujeres* logró reunir a C… Emmanuelle Béart, Fanny A… Darrieux, Ludivine Sagnier y Fir… Ozon no las desaprovechó

POR MOIRA SOTO

El tipo –talentoso, joven, bonito y aniñado– venía de hacer *Gotas caen sobre rocas calientes* (vista aquí el año pasado), sobre un guión de Fassbinder y quería dirigir algo completamente diferente: ya había logrado desubicar a los que encontraron "transgresora" su *Sitcom* (1997), espantándolos con *Les amants criminels* (1998), relectura morbosa para adultos ídem del célebre cuento de Hansel y Gretel. François Ozon, 34, rápidamente apodado *enfant terrible*, mote que detesta, filmó en el 2000 *Bajo la arena* (también conocida localmente) con la divina Charlotte Rampling negándose a aceptar la muerte de su marido, y después decidió divertirse con la película menos naturalista, más artificial y glamorosa que se pudiera imaginar.

Y quien dice glamour piensa en las estrellas norteamericanas de los años '50, cuando ese vocablo tenía peso específico y nadie esperaba ver en la pantalla, en glorioso technicolor, a ninguna actriz arreglada como una mujer común y corriente sino a una estrella centelleante. De otra dimensión diferente de la cotidiana, con una personalidad a la que debían adaptarse los personajes, y no al revés como piensan algunas discípulas de Stanislavsky o de Hedy Crilla. Ese ser de otro mundo paralelo, entonces, de punta en blanco –como Lana Turner en *El cartero llama dos veces*; como Kim Novak en la primera parte de *Vértigo*– no tenía por qué remitir a la realidad, tener gestos, emociones, historias parecidas a las de las espectadoras. Su misión sobre la pantalla, misión que a menudo intentaba extenderse a sus apariciones públicas, era hacer soñar. Dicho esto sin entrar a analizar la calidad de esos sueños.

Bueno, Ozon –que por su edad debe de haber visto en video a Elizabeth Taylor levantarse de dormir con el maquillaje perfecto en *Una Venus en visón*– decidió armar una producción que recuperase aquel brillo irreal, pero no por eso menos verdadero. Una película de mujeres, con puras estrellas, muy sofisticada. El primer impulso fue rehacer *The Women* (1939), de George Cukor, con Joan Crawford, Rosalinda Russel, Joan Fontaine, Paulette Goddard y otras bellas. Pero descubrió que Julia Roberts y Meg Ryan se le habían adelantado y tenían los derechos. Como estaba enamorado de una idea –estrellas, seducción, universo femenino, armas de mujer, etc.–, siguió investigando y se topó con una liviana pieza teatral de Robert Thomas que le aportó justo la estructura que andaba buscando. Veloz para los mandados –los propios, claro– como siempre, se dio cuenta de que la adaptación merecía arrimar la anécdota a Agatha Christie, con sus personajes atrapados (y presuntos culpables) a la manera de *Eran diez indiecitos*, con bastante humor negro y, desde luego, ningún Hercules Poirot a la vista, que para algo iba a ser un film archifemenino. Con una feminidad de *altri tempi*, por cierto, pero reapropiada y puesta en vigencia con mirada actual. Y qué duda podía caber, siguiendo el curso de las intenciones del director, con las estrellas más luminosas del firmamento francés, que representarían a cuatro generaciones.

SUBLIME OBSESION

¿Quién si no Catherine Deneuve po… día encabezar esta suerte de Gotha de… actrices galas? Pues François Ozon obt… vo el sí de la intérprete de *Belle de jour…* para el rol de la gran burguesa Gaby. ¿Hacía falta una personalísima y arries… gada para la amargada Agustine? Isabe… Huppert, que venía de dejar sin alient… en *La profesora de piano*, aceptó conve… tirse en la solterona mala onda. ¿Una … lla a rabiar, además notable en su ofici… para calzarse la cofia de Louise, la falsa… mucamita? Emmanuelle Béart firmó e… tusiasmada. ¿Una dama sofisticada e i… cisiva, de pasado *non sancto* y presente… dudoso? Fanny Ardant soltó una de su… características carcajadas para demostr… que el proyecto le encantaba. ¿Se nece… taba a una grande del pasado en plena… forma para encarnar a la abuela manip… ladora? Allí estaba la magnífica Danie… Darrieux, 85 pirulos bien vividos y m… jor actuados, dispuesta a todo. ¿Cuál … las jóvenes figuras del cine francés, co… rango estelar, era adecuada para el pap… de Suzon, hija de Gaby, nieta de Mam… inocente pero no tanto? Sin dudarlo, … director le pareció que la preciosa Virg… nie Ledoyen –la adolescente de *La cer… monia*, de Chabrol– era la elección pe… fecta, y Ledoyen no lo contradijo. A e… media docena de luminarias había que… sumar dos intérpretes de sendos papel…







Huppert

Deneuve

Ardant



CINE

Qué 8

François Ozon tuvo una idea lujosa y se dio el lujo de concretarla: en *8 mujeres* logró reunir a Catherine Deneuve, Isabelle Huppert, Emmanuelle Béart, Fanny Ardant, Virginie Ledoyen, Danielle Darrieux, Ludivine Sagnier y Firmine Richard. Con todas ellas juntas, Ozon no las desaprovechó y filmó un thriller memorable.

POR MOIRA SOTO

El tipo –talentoso, joven, bonito y aniñado– venía de hacer *Gotas caen sobre rocas calientes* (vista aquí el año pasado), sobre un guión de Fassbinder y quería dirigir algo completamente diferente: ya había logrado desubicar a los que encontraron "transgresora" su *Sitcom* (1997), espantándolos con *Les amants criminels* (1998), relectura morbosa para adultos ídem del célebre cuento de Hansel y Gretel. François Ozon, 34, rápidamente apodado *enfant terrible*, mote que detesta, filmó en el 2000 *Bajo la arena* (también conocida localmente) con la divina Charlotte Rampling negándose a aceptar la muerte de su marido, y después decidió divertirse con la película menos naturalista, más artificial y glamorosa que se pudiera imaginar.

Y quien dice glamour piensa en las estrellas norteamericanas de los años '50, cuando ese vocablo tenía peso específico y nadie esperaba ver en la pantalla, en glorioso technicolor, a ninguna actriz arreglada como una mujer común y corriente sino a una estrella centelleante. De otra dimensión diferente de la cotidiana, con una personalidad a la que debían adaptarse los personajes, y no al revés como piensan algunas discípulas de Stanislavsky o de Hedy Crilla. Ese ser de otro mundo paralelo, entonces, de punta en blanco –como Lana Turner en *El cartero llama dos veces*; como Kim Novak en la primera parte de *Vértigo*– no tenía por qué remitir a la realidad, tener gestos, emociones, historias parecidas a las de las espectadoras. Su misión sobre la pantalla, misión que a menudo intentaba extenderse a sus apariciones públicas, era hacer soñar. Dicho esto sin entrar a analizar la calidad de esos sueños.

Bueno, Ozon –que por su edad debe de haber visto en video a Elizabeth Taylor levantarse de dormir con el maquillaje perfecto en *Una Venus en visón*– decidió armar una producción que recuperase aquel brillo irreal, pero no por eso menos verdadero. Una película de mujeres, con puras estrellas, muy sofisticada. El primer impulso fue rehacer *The Women* (1939), de George Cukor, con Joan Crawford, Rosalinda Russel, Joan Fontaine, Paulette Goddard y otras bellas. Pero descubrió que Julia Roberts y Meg Ryan se le habían adelantado y tenían los derechos. Como estaba enamorado de una idea –estrellas, seducción, universo femenino, armas de mujer, etc.–, siguió investigando y se topó con una liviana pieza teatral de Robert Thomas que le aportó justo la estructura que andaba buscando. Veloz para los mandados –los propios, claro– como siempre, se dio cuenta de que la adaptación merecía arrimar la anécdota a Agatha Christie, con sus personajes atrapados (y presuntos culpables) a la manera de *Eran diez indiecitos*, con bastante humor negro y, desde luego, ningún Hercules Poirot a la vista, que para algo iba a ser un film archifemenino. Con una feminidad de *altri tempi*, por cierto, pero reapropiada y puesta en vigencia con mirada actual. Y qué duda podía caber, siguiendo el curso de las intenciones del director, con las estrellas más luminosas del firmamento francés, que representarían a cuatro generaciones.

SUBLIME OBSESION

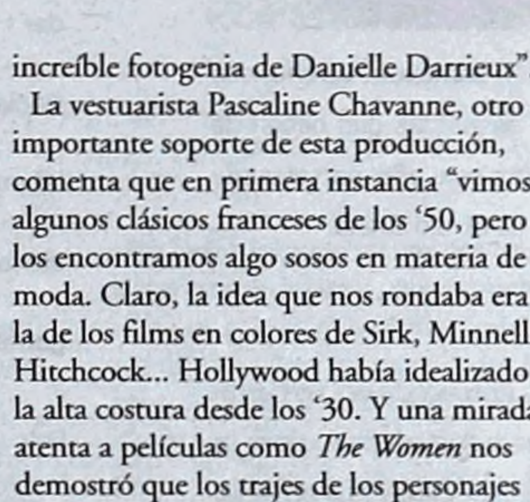
¿Quién si no Catherine Deneuve podía encabezar esta suerte de Gotha de las actrices galas? Pues François Ozon obtuvo el sí de la intérprete de *Belle de jour* para el rol de la gran burguesa Gaby. ¿Hacía falta una personalísima y arriesgada para la amargada Agustine? Isabelle Huppert, que venía de dejar sin aliento en *La profesora de piano*, aceptó convertirse en la solterona mala onda. ¿Una bella a rabiar, además notable en su oficio, para calzarse la cofia de Louise, la falsa mucamita? Emmanuelle Béart firmó entusiasmada. ¿Una dama sofisticada e incisiva, de pasado *non sancto* y presente dudoso? Fanny Ardant soltó una de sus características carcajadas para demostrar que el proyecto le encantaba. ¿Se necesitaba a una grande del pasado en plena forma para encarnar a la abuela manipuladora? Allí estaba la magnífica Danielle Darrieux, 85 pirulos bien vividos y mejor actuados, dispuesta a todo. ¿Cuál de las jóvenes figuras del cine francés, con rango estelar, era adecuada para el papel de Suzon, hija de Gaby, nieta de Mamy, inocente pero no tanto? Sin dudarlo, al director le pareció que la preciosa Virginie Ledoyen –la adolescente de *La ceremonia*, de Chabrol– era la elección perfecta, y Ledoyen no lo contradijo. A esta media docena de luminarias había que sumar dos intérpretes de sendos papeles igualmente destacados: la fornida y experimentada ama de llaves y la fresca *teenager* lectora de policiales. La morenísima Firmine Richard se convirtió en Madame Chanel, y la picante Ludivine Sagnier se vistió de verde claro y se puso las chatitas de Catherine.

"Quería hacer un thriller clásico en ambiente cerrado, con ocho sospechosas, brillos femeninos, algo de lucha de clases, secretos de familia que se van destapando y demostrando cuánto pueden engañar las apariencias", dice el artífice de *8 mujeres*, estreno de esta semana. François Ozon realizó su obsesión a todo lujo, con afán perfeccionista, para lo cual se rodeó no sólo de las actrices soñadas: convocó a una excelente diseñadora de vestuario que ya había trabajado con él (Pascaline Chavanne), a una iluminadora de primera (Jeanne Lapoirie), a su escenógrafo favorito (Arnaud de Moléron) y a un coreógrafo también de su confianza (Sébastien Charles) para los números musicales. Puesto que en esta comedia negra rebosante de giros inesperados y vueltas de tuerca, el director no se privó de intercalar números musicales porque sí, porque le venían bien para revelar la interioridad de sus personajes y acentuar el homenaje que *8 mujeres* les rinde, entre otros creadores del cine norteamericano, a Douglas Sirk y a Vincente Minnelli.

DESIGNIOS DE MUJER

Los nombres de las estrellas aparecen sobre una cortina de cuentas de cristal, facetadas como diamantes. ¿Qué menos se podía pedir para estas celebridades? La directora de fotografía, factor artístico decisivo, confiesa que no era posible –tal como lo deseaba Ozon– reproducir el technicolor que deslumbró en los '50 porque el sistema requería muchas pruebas, separar los colores primarios en tres películas diferentes. Pero se propuso lograr algo que evocara los tonos saturados de aquellos tiempos.

"A Deneuve y a Ardant las iluminé desde atrás o casi de frente para que luciera la *star quality* buscada. En cambio, con las jóvenes apelé a recursos más contemporáneos para esculpir sus caras", informa Jeanne Lapoirie: "Por otra parte, las canciones tienen una luz distinta de otras zonas del film. Se nos ocurrió al ver bailar a Ardant, seguirla con una candileja en forma bien teatral, oscureciendo el resto de la escena. Jamás pensamos que los exteriores debían verse en forma realista: hay un óleo pintado como fondo, nieve artificial. Es cierto que experimenté cierta aprehensión por tener que iluminar tantas caras famosas, aunque ya conocía a Deneuve y sabía que con ella no habría problemas. Pero hubo confianza y, paradójicamente, tener a tantas celebridades juntas simplificó las cosas. Guardo un recuerdo especial para la increíble fotogenia de Danielle Darrieux".



La vestuarista Pascaline Chavanne, otro importante soporte de esta producción, comenta que en primera instancia "vimos algunos clásicos franceses de los '50, pero los encontramos algo sosos en materia de moda. Claro, la idea que nos rondaba era la de los films en colores de Sirk, Minnelli, Hitchcock... Hollywood había idealizado la alta costura desde los '30. Y una mirada atenta a películas como *The Women* nos demostró que los trajes de los personajes femeninos no correspondían a la realidad social de esas décadas. Demasiado construidos, lujosos, originales...".

Chavanne sabía que Ozon no quería una mera reconstrucción histórica sino más bien un verosímil, tomando las libertades necesarias: "Por supuesto, el personaje de Fanny Ardant jamás podría haber caminado por la nieve con esos tacos aguja... Pero es que las elecciones de la ropa y el calzado tenían que ajustarse, antes que nada, al perfil de los personajes y a sus interrelaciones. Por así decirlo: los trajes percibidos como armas femeninas para imponerse o rivalizar. Viendo algunos films en colores de los '50, comprendí que el exceso otorgaba un valor dramático a la ropa, que contribuía a completar el personaje. Así, en *8 mujeres* podemos decir: el personaje azul, el verde, el rosa... Teníamos a 8 estrellas que debían ser identificadas, diferenciadas, valorizadas. Nada mejor que dejarnos llevar por el *new look* de fines de los '40 de Dior, que llevó a las mujeres de la posguerra a recuperar la coquetería. Las nuestras fueron, de todos modos, múltiples: Deneuve tiene algo de los melodramas de Lana Turner; Firmine Richard, del ama de llaves de *Imitación de la vida*; Ledoyen, de la Audrey Hepburn de *Sabrina*; Ardant, de Ava Gardner y Rita Hayworth; Huppert, de la pelirroja Agnes Moorehead, para no hablar de las botitas de Béart, un evidente homenaje a Jeanne Moreau y a Luis Buñuel de *El diario de una camarera*".



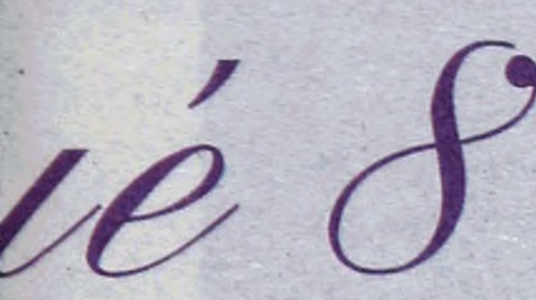








Ardant



josa y se dio el lujo de concretarla: Catherine Deneuve, Isabelle Huppert, rdant, Virginie Ledoyen, Danielle nine Richard. Con todas ellas juntas, y filmó un thriller memorable.

igualmente destacados: la fornida y experimentada ama de llaves y la fresca *teenager* lectora de policiales. La morenísima Firmine Richard se convirtió en Madame Chanel, y la picante Ludivine Sagnier se vistió de verde claro y se puso las chatitas de Catherine.

"Quería hacer un thriller clásico en ambiente cerrado, con ocho sospechosas, brillos femeninos, algo de lucha de clases, secretos de familia que se van destapando y demostrando cuánto pueden engañar las apariencias", dice el artífice de *8 mujeres*, estreno de esta semana. François Ozon realizó su obsesión a todo lujo, con afán perfeccionista, para lo cual se rodeó no sólo de las actrices soñadas: convocó a una excelente diseñadora de vestuario que ya había trabajado con él (Pascaline Chavanne), a una iluminadora de primera (Jeanne Lapoirie), a su escenógrafo favorito (Arnaud de Moléron) y a un coreógrafo también de su confianza (Sébastien Charles) para los números musicales. Puesto que en esta comedia negra rebosante de giros inesperados y vueltas de tuerca, el director no se privó de intercalar números musicales porque sí, porque le venían bien para revelar la interioridad de sus personajes y acentuar el homenaje que *8 mujeres* les rinde, entre otros creadores del cine norteamericano, a Douglas Sirk y a Vincente Minnelli.

DESIGNIOS DE MUJER

Los nombres de las estrellas aparecen sobre una cortina de cuentas de cristal, facetadas como diamantes. ¿Qué menos se podía pedir para estas celebridades? La directora de fotografía, factor artístico decisivo, confiesa que no era posible –tal como lo deseaba Ozon– reproducir el technicolor que deslumbró en los '50 porque el sistema requería muchas pruebas, separar los colores primarios en tres películas diferentes. Pero se propuso lograr algo que evocara los tonos saturados de aquellos tiempos.

"A Deneuve y a Ardant las iluminé desde atrás o casi de frente para que luciera la *star quality* buscada. En cambio, con las jóvenes apelé a recursos más contemporáneos para esculpir sus caras", informa Jeanne Lapoirie: "Por otra parte, las canciones tienen una luz distinta de otras zonas del film. Se nos ocurrió al ver bailar a Ardant, seguirla con una candileja en forma bien teatral, oscureciendo el resto de la escena. Jamás pensamos que los exteriores debían verse en forma realista: hay un óleo pintado como fondo, nieve artificial. Es cierto que experimenté cierta aprehensión por tener que iluminar tantas caras famosas, aunque ya conocía a Deneuve y sabía que con ella no habría problemas. Pero hubo confianza y, paradójicamente, tener a tantas celebridades juntas simplificó las cosas. Guardo un recuerdo especial para la increíble fotogenia de Danielle Darrieux".

La vestuarista Pascaline Chavanne, otro importante soporte de esta producción, comenta que en primera instancia "vimos algunos clásicos franceses de los '50, pero los encontramos algo sosos en materia de moda. Claro, la idea que nos rondaba era la de los films en colores de Sirk, Minnelli, Hitchcock... Hollywood había idealizado la alta costura desde los '30. Y una mirada atenta a películas como *The Women* nos demostró que los trajes de los personajes femeninos no correspondían a la realidad social de esas décadas. Demasiado construidos, lujosos, originales...".

Chavanne sabía que Ozon no quería una mera reconstrucción histórica sino más bien un verosímil, tomando las libertades necesarias: "Por supuesto, el personaje de Fanny Ardant jamás podría haber caminado por la nieve con esos tacos aguja... Pero es que las elecciones de la ropa y el calzado tenían que ajustarse, antes que nada, al perfil de los personajes y a sus interrelaciones. Por así decirlo: los trajes percibidos como armas femeninas para imponerse o rivalizar. Viendo algunos films en colores de los '50, comprendí que el exceso otorgaba un valor dramático a la ropa, que contribuía a completar el personaje. Así, en *8 mujeres* podemos decir: el personaje azul, el verde, el rosa... Teníamos a 8 estrellas que debían ser identificadas, diferenciadas, valorizadas. Nada mejor que dejarnos llevar por el *new look* de fines de los '40 de Dior, que llevó a las mujeres de la posguerra a recuperar la coquetería. Las nuestras fueron, de todos modos, múltiples: Deneuve tiene algo de los melodramas de Lana Turner; Firmine Richard, del ama de llaves de *Imitación de la vida*; Ledoyen, de la Audrey Hepburn de *Sabrina*; Ardant, de Ava Gardner y Rita Hayworth; Huppert, de la pelirroja Agnes Moorehead, para no hablar de las botitas de Béart, un evidente homenaje a Jeanne Moreau y a Luis Buñuel de *El diario de una camarera*".





PAG/9 9.08.02 LAS/12



Del Pozo

El diseñador español Jesús Del Pozo presentó su colección primavera-verano, con sus mujeres parecidas a duendes y sus acostumbradas asimetrías que hacen de sus clásicos siempre una vanguardia. Los colores Del Pozo, este año, son el verde agua, el jade, el azul profundo y el ámbar, pero la estrella es el rojo China.

La dulce voz

MELODRAMA Y CORRUPCION EN LA FORMA DEL AMOR; TORPE ROMANTICISMO; LOS ANTÍPODAS Y SU MALENTENDIDO: BAJO TALES PREMISAS Y EN BASE A POEMAS DE MAROSA DI GIORGIO, QUEVEDO, ALFONSINA STORNI Y OLGA OROZCO, GABRIELA CANAVES Y ROSARIO GÜENAGA MONTAN "LA DULCE VOZ", QUE SE PUEDE VER LOS VIERNES DE AGOSTO A LAS 22 EN EL CENTRO CULTURAL RICARDO ROJAS (CORRIENTES 2038).



Atópicos

Como respuesta a crecientes problemas alérgicos e inflamatorios de la piel, y más específicamente a la atopía (predisposición genética), fue inaugurado dentro del Departamento de Dermatología Pediátrica del Hospital Ramos Mejía el "Centro del Paciente Atópico", con el respaldo de los laboratorios Pierre Fabre. El cuerpo profesional está conducido por la doctora Margarita Larralde de Luna.



Jabobs

MARC JABOBS, EL CEREBRO DE VUITTON, FUE NOMBRADO COMO MEJOR DISEÑADOR DE ROPA DE HOMBRE 2002. EL PREMIO SE LO DIERON EN LA CENA ANUAL DEL COUNCIL OF FASHION DESIGNERS OF AMERICA.



Fotos de ausencia

Lucila Quieto, con Arqueología de la Ausencia, e Inés Ulanovsky, con Fotos Tuyas, inauguraron esta semana una muestra en la fotogalería Espacio Ecléctico (Humberto Primo 730, San Telmo). La temática, en ambos casos, ronda alrededor de las fotos de padres desaparecidos y de sus hijos, rodea el vínculo entre esos hijos y esas fotos. De martes a viernes de 10 a 20, y sábados y domingos de 12 a 20.



Vernis Cristal

LA LINEA DE ESMALTES QUE FORMA PARTE DE LA MARCA LA ROCHE POSAY SE LLAMA VERNIS CRISTAL Y CONSISTE EN UN FILM MONOBLOC QUE PROMETE UÑAS IMPECABLES DURANTE CINCO DIAS. RESISTE LOS ROCES Y LAS CACHADURAS. NO CONTIENE FORMOL NI TOLUENO NI CELOFAN. VIENE EN CUATRO TONOS BIEN DEFINIDOS.



Helados

Frigor lanzó dos nuevas variedades de postres helados: una flamante versión de su Almendrado, y Novelty, con sabor alfajor. El primero es crema helada con sabor a vainilla y recubierto con crocante de almendras y castañas de cajú, mientras el segundo es helado con gusto a alfajor de dulce de leche y trozos de maní tostado.

Calcio

Laboratorios Novartis presentaron el Calcium Sandoz con Vitamina D, un producto de venta libre destinado a aportar los requerimientos de calcio del organismo para evitar la osteoporosis. Por supuesto, el indicado para recomendarlo es el médico.



Agendas superpoderosas

VERGARA & RIBA SALIO AL RUEDO CON NUEVOS PRODUCTOS DE LIBRERIA ILUSTRADOS CON LAS CHICAS SUPERPODEROSAS Y BANDANA. DE AMBAS HAY UN SUPERPACK CON CUADRO, MINIBLOCK, PAPEL DE CARTA Y SOBRE, UN PACK SORPRESA CON BLOCK ESCOLAR Y STICKERS, UN ORGANIZADOR ESCOLAR Y DIPLOMAS PARA AMIGAS.


MALALA FONTAN

PERSONAJES

NEW ARIAS

Mariana Arias ya ha dejado atrás su vida de modelo. Está enchufada de lleno, según dice, con la actuación, un universo en el que está decidida a elegir y no solamente a ser mirada para que la elijan.

POR SONIA SANTORO

Ahora estoy en otro momento, estoy eligiendo lo que realmente quiero, mucho más consciente y sabiendo que lo que quiero es actuar, sabiendo que lo que quiero es estudiar. Que me gusta el psicoanálisis, que me gusta el cine, que quiero trabajar en esto. Esta es la primera vez, en todos estos años desde que tengo posibilidad de elección, que siento que estoy eligiendo paso a paso cada cosa, con todo el cuerpo, con toda la historia." Esta suerte de nueva carta de presentación de Mariana Arias no parece una pose. Ya está cansada de esas cosas, dice. Y tal vez por eso vista de negro, ¿será luto? Si es así, su duelo es por el modelaje. Ese al que dedicó más de 10 años de su vida y que la llevó a los lugares que desvelan a toda modelo que "quiere llegar". Y que hoy, por cierto, es un traje que le va chico.

Sus nuevos ropajes tienen que ver, en parte, con la presentación de *Futbolhadas*, un corto filmado por el grupo de cine independiente Manifiesto 1. Allí, Mariana se carga al hombro a los seis únicos personajes: Norma, psicóloga social; Teresa Pianetti, internada en un hospicio; Gabriela, videasta; Clara, cegada por una bengala; la Bati Rodríguez, futbolista; y Silvia, esposa de un desocupado que encuentra en el fútbol su único lugar de alivio. Y muestra que sus espaldas dejaron atrás hace tiempo su función de percha de lujo.

–¿Cuál es tu relación con el fútbol?

–Es una relación de mirarlo desde afuera, de ver cómo es esa pasión. De admiración hacia los hombres que sienten esa pasión.

–¿Algo te despierta una pasión semejante?

–La actuación. Me di cuenta cuando hice la película (*No te mueras sin decirme a dónde vas*) hace siete años. Pero antes de eso ya había empezado a estudiar con Julio (Chávez). Y muy tímidamente antes de eso, cuando empecé a experimentar las primeras veces, a interpretar, a pensar un texto de otra manera, a decirlo desde un personaje que no era uno...

–¿Por qué decidiste probar otras cosas?

–Fue una necesidad de cambio fuerte. Me di cuenta de que ya no quería estar ahí, incómoda. Entonces, quería buscar qué era realmente lo que me apasionaba.

–¿En algún momento te apasionó el modelaje?

–No. Estaba más apasionada por otras cosas que no supe seguir en ese momento. Me acuerdo de que a los 17 hice el ingreso a Psicología en la universidad, pero también empecé a trabajar mucho más. Y se fue dando ese camino, pensando en que después en algún momento iba a retomar Psicología y no lo retomé nunca.

–¿Te arrepentís?

–Sí, la verdad que sí. Me arrepiento porque creo que era algo que de verdad me interesaba y me sigue interesando: el contacto con las personas, el saber qué les pasa y por qué... Y también me gusta indagar en mí.

–De todas formas, tal vez gracias a seguir la carrera de modelo, descubriste el cine.

–Lo que pasa es que seguir modelaje es no seguir nada, para mi manera de ver. Porque no es una cosa que tenga una consistencia, no estás eligiendo una profesión, una vocación... Te eligen a vos y uno puede acceder o no. No es una ruta de trabajo, algo que tenga que ver con el esfuerzo concreto de ir detrás de un deseo y hacer todo lo que uno tiene que hacer para eso.

–Pero tenías una carrera exitosa como modelo, decidir romper con eso es muy fuerte. ¿Cómo fue el proceso de agregarle voz a esa imagen que vendías?

–Lo decidí cuando tuve a Paloma, porque pensaba mucho qué iba a transmitirle a mi hija y la verdad es que quería mostrarle que la vida era otra cosa. No sabía muy bien todavía cómo, por qué ni de qué manera, pero era una necesidad bien fuerte. Y de ahí empezó a funcionar ese deseo para que esto sucediera. Y entonces empecé a hacer un montón de cosas: estudiar teatro, canto, cosas que tenían que ver con la expresión, con el arte.

–¿Esperás que a partir de *Futbolhadas* te convoquen por otro lado?

–Ya estoy haciendo más que esperar que me convoquen, estoy poniendo yo en marcha la situación. Estoy en una posición que tiene que ver más con el hacer desde un grupo que es soporte cada uno del otro, porque la verdad es que uno solo por la vida... uno cree que puede, pero no es tan fácil.

–¿Cómo te ves en el corto?

–La verdad es que siento muchísima emoción cuando lo veo –hace un largo silencio en el que se le llenan los ojos de lágrimas– porque es muy potente, es muy fuerte el proceso que hubo, lo que sucedió. Y me llena de alegría, de felicidad, de satisfacción ver esto que te decía, que vas haciendo pieza por pieza una obra. Y cuando eso está a la luz, es emocionante.

–¿Y en qué crees, más allá de la fuerza del grupo?

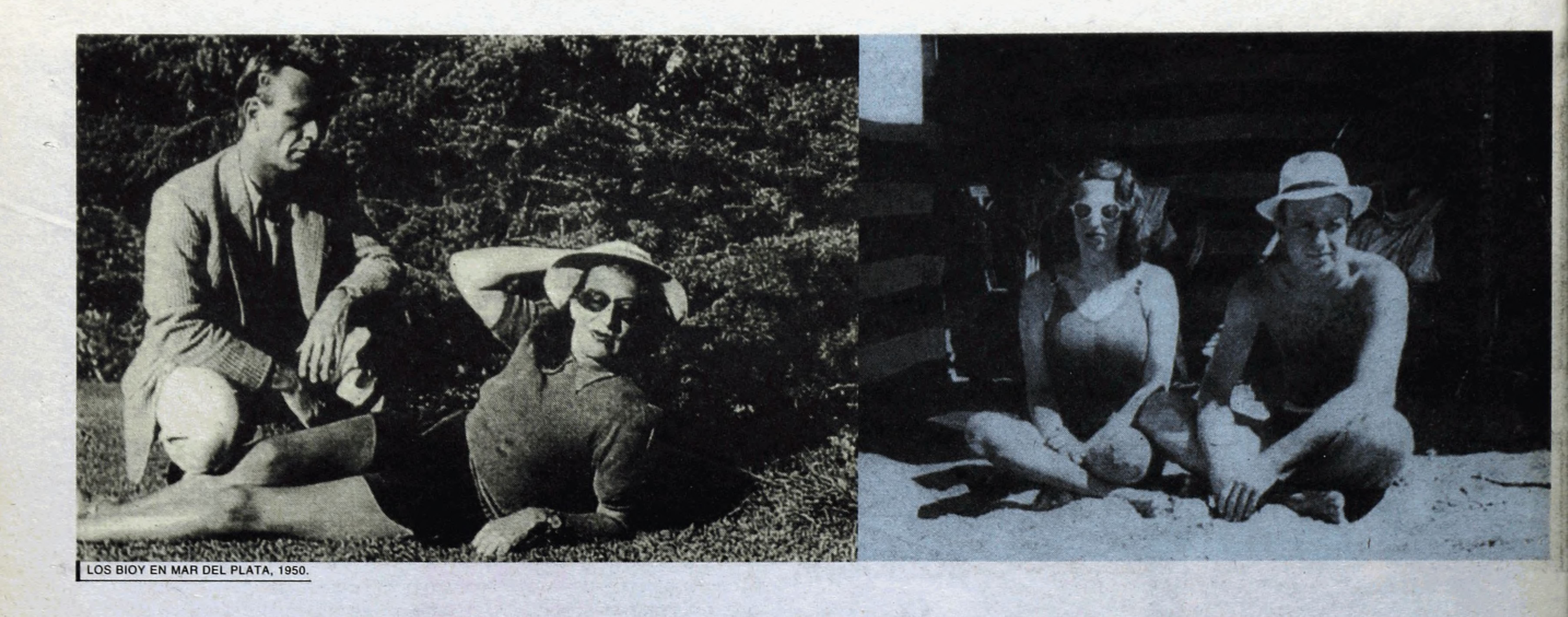
–Ahora creo en el pensamiento, en la fuerza de cada uno, en la voluntad que uno tiene, en estar despierto para hacer, para ver cuál es la ruta más buena para uno y para los demás sin centrarlo en un dios o en una religión. Eso de poner afuera al dios lo siento como "Dios me va a ayudar, pero yo me lavo las manos".

–¿En algún momento creíste?

-Fui a un colegio católico, creí, pero no fervientemente. Pero tampoco encontraba esta otra ruta.

–¿Te abrió conducir el programa "Poderes terrenales"?

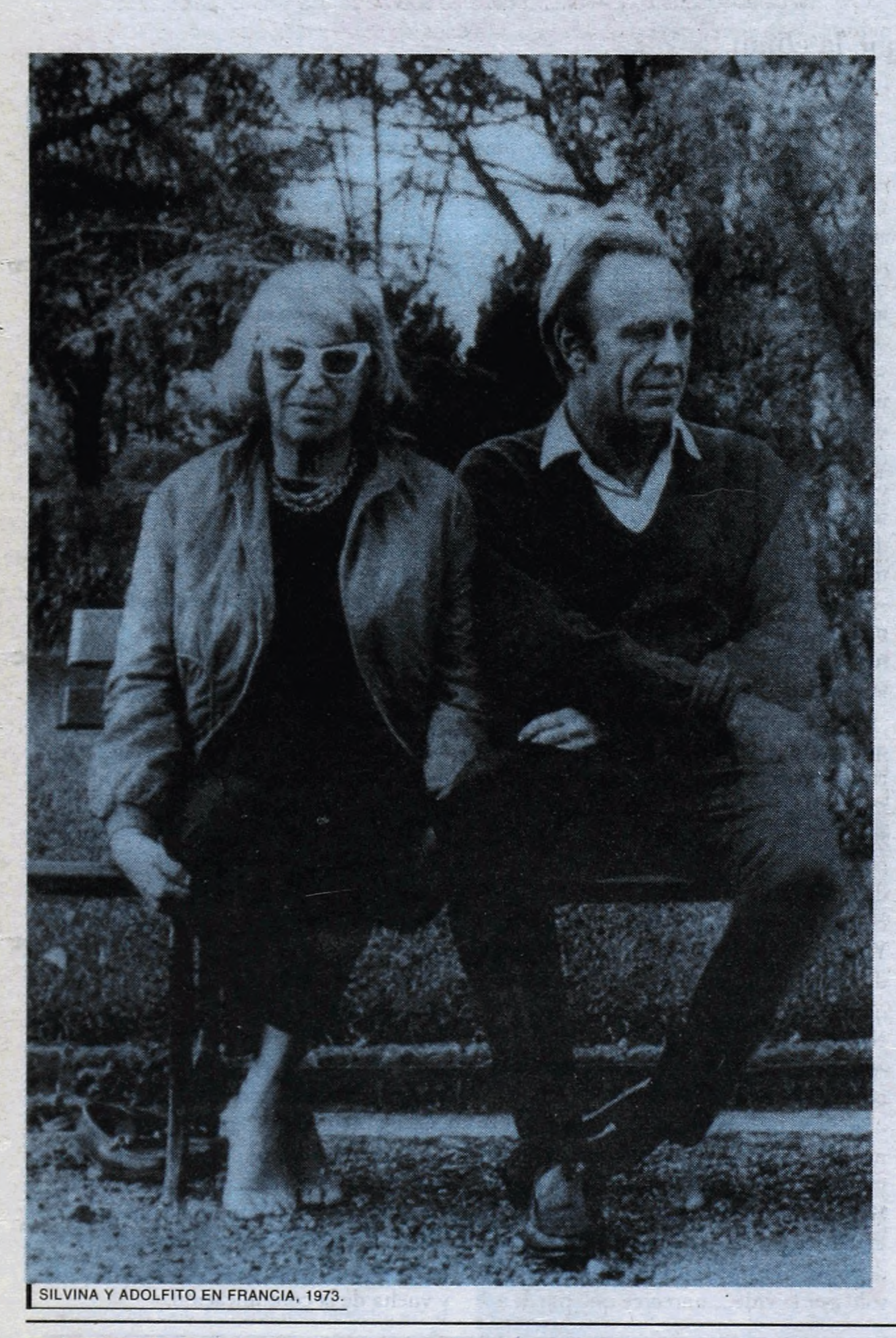
–Fue un paso diferente: poder cuestionar, poder pensar, poder ver. Lo que pasaba en "Poderes..." era interesante porque eran encuentros con personas. También fui aprendiendo cómo se hace una entrevista, y me siento capacitada para eso, me gusta saber, me gusta meterme en la vida del otro, aprender y dar, el ida y vuelta de la comunicación.



LOS BIOY EN MAR DEL PLATA, 1950.

LIBROS

RETRATO DE UN MATRIMONIO



SILVINA Y ADOLFITO EN FRANCIA, 1973.

Silvia Renée Arias entrevistó muchas veces a Adolfo Bioy Casares, pero esta vez fue el ama de llaves de Adolfito y Silvina Ocampo, Jovita Iglesias, quien le dio la información necesaria para escribir *Los Bioy*, en el que relata los pormenores domésticos de esa pareja. En estas páginas se reproduce también un antiguo y chispeante reportaje que Felisa Pinto le hizo en 1982, sobre estos mismos temas, a Silvina.

POR FELISA PINTO

Al conocerlo a usted, siento la misma emoción que sentí al conocer a Enzo Ferrari, en el '86, cuando cubrí Fórmula 1 para la revista *Corsa*." Esta fue la primera frase, a modo de presentación, que la periodista Silvia Renée Arias le dijo a Adolfo Bioy Casares en 1998, cuando entrevistó por primera vez al escritor. Aquel reportaje fue el inicio de cuatro meses de charlas sistemáticas de una hora de duración, ambientadas en La Biela, que tiempo después integrarían el primer libro de la autora, publicado bajo el título de *Bioy en privado* (Guía de Estudio Ediciones, Buenos Aires, 1998) y que hoy todavía se puede encontrar en algunas librerías. Ahora, en ocasión de publicar *Los Bioy*, junto a Jovita Iglesias, Silvia reconoce que el desconcierto y la fascinación producidos por su doble condición de interesada en la literatura y en los automóviles fueron decisivos para sentar las bases de una sólida amistad tanto con ABC como con la relatora y coautora del reciente libro. Hasta ese momento ella desconocía la pasión de ABC por los autos, pasión compartida con su amigo Charlie Menditeguy y paralela a la idéntica afición por el tenis que el autor de *La invención de Morel* jugaba todas las mañanas en el Buenos Aires Lawn Tennis Club.

Fue en 1998, en consecuencia, cuando Silvia se hizo muy amiga y confidente de Jovita Iglesias, ama de llaves de Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares durante cincuenta años, prácticamente desde el momento en que pisó la Argentina procedente de Galicia, España, en 1949. "Casi medio siglo



CON JOVITA EN EL CENTRO CULTURAL BORGES, EN 1996.

extravagante

después, cuando ambos ya no estaban, Jovita me confió que quería escribir sus memorias, y ambas emprendimos la tarea que hoy acaba de publicar Tusquets en Buenos Aires." Puede decirse que en *Los Bioy* coexisten dos libros: uno donde se leen los recuerdos nítidos y afectuosos de Jovita, y en el que Silvia, como editora, respeta la voz y la mirada atenta y alerta del ama de llaves, y otro que reúne las notas al pie de Silvia Arias, y que hace las veces de cable a tierra de la vida extravagante de Silvina y Adolfito (para los íntimos). Pero en conjunto se trata del relato de una espía buena y fidelísima (Jovita) que Arias refiere a las memorias de Céleste Albaret, ama de llaves de Proust, recogidas por Georges Belmont y publicadas en Francia bajo el título de *Monsieur Proust* por la editorial Robert Laffont en 1973.

En el caso de Los Bioy, abundan las excentricidades de la pareja, dignos representantes de la alta bohemia intelectual, aristocrática, culta y elegante de algunos *happy few* del Buenos Aires entre los años treinta y el fin del siglo XX; un estilo de vida que hoy se ha convertido en una verdadera rareza. Quizás el rasgo más excéntrico para el lector actual sea la despreocupación (o desorden) de este matrimonio de escritores por los bienes terrenales; una distracción permanente que se traducía, por ejemplo, en el extravío de miles de billetes, escondidos en bolsas que luego eran olvidadas en los rincones oscuros de un ropero y que recién eran encontrados cuando ya habían salido de circulación. "A las cosas hay que saber perderlas", decía ABC, como le había enseñado su madre, Marta Casares. Por otro lado, la vida doméstica, fielmente retratada en el libro, contempla, en algunas anécdotas, la conversión de las labores domésticas practicada por Silvina, quien las transformaba en un hecho poético-literario al reformular las tareas: tanto cocinar, como lavar, planchar, coser o cantar. (Ver recuadro: "Silvina de entrecasa".)

Pero el testimonio de Jovita también señala proverbiales distracciones de la dueña de casa que muchas veces son cómicas. Como cuando le ordenó, por ejemplo, que pusiera veinticinco kilos de naftalina en el placard adonde guardaba las pieles y los zapatos, antes de un viaje corto a Europa, con consecuencias casi letales para la salud de la debutante ama de llaves. O cocinar arroz gratinado con puré de arvejas, sin quitarse el tapado de piel y los guantes.

Jovita cuenta, con un lenguaje auténtico y simple, el devenir de una vida glamorosa e imaginativa que a la vez ilustra los usos y costumbres de una clase rica y despreocupada con fortunas sólidas, a la que pertenecían "la más inteligente de las Ocampo" y su marido, el guapísimo estanciero, escritor y deportista, amén de fotógrafo. Todo esto se refleja en las casas que ocuparon, sobre todo en la de Santa Fe y Ecuador, un edificio proyectado por Hernán Lavalle Cobo, que en el primer piso albergaba la pileta de natación privada de Silvina y su taller de artista y poeta. Y luego, la de Posadas al 1600, obra de Alejandro Bustillo, según encargo de don Manuel Ocampo, padre de Silvina, quien había mandado a construir un piso para cada una de sus hijas. Este departamento encerraría, muchos años después, momentos menos felices y serenos, y fue allí donde ABC vivió asistido y acompañado por Jovita hasta su muerte, en 1999.

Sin embargo, para Jovita (según le confiara Silvina, ya que ella aún no vivía con ellos) los años más felices del matrimonio fueron los que pasaron en Pardo, en la estancia Rincón Viejo, donde vivieron juntos durante seis años, antes de casarse, en 1940. Una época en que, tal vez, no existían aún los enredos amorosos de ambos, las muertes desdichadas ni la enfermedad de los últimos años en Posadas.

Para Silvia Renée Arias, el libro "no juzga ni deduce nada. Jovita (Jova para los íntimos del círculo de los Bioy) es una testigo privilegiada que no toma partido por nadie, y cuenta con la objetividad y la emoción de una fiel servidora".

Silvina de entrecasa

(Entrevista realizada por F. P. en 1982, y publicada en la desaparecida revista *Vosotras*.)

Como adelanté a Silvina Ocampo por teléfono, el reportaje para *Vosotras* no será literario sino doméstico. El carácter de la nota la entusiasma. Silvina Ocampo detesta lo pomposo, y redescubrir lo cotidiano la tienta, aunque sólo se considera hábil en algunas tareas y practica pocas relacionadas con la casa, en estos días en que su perra Diana sufre ataques de epilepsia que ella devotamente trata de aliviar.

Es precisamente Diana la primera en anunciar mi visita antes de que el ascensor se haya detenido en el quinto piso. Sus ladridos llevan a la escritora a la puerta, y enseguida estamos cambiando impresiones en el living, forrado de libros, enfrentadas en dos sillones colocados justo en el centro del inmenso salón.

Casada con Adolfo Bioy Casares hace muchos años, Silvina Ocampo no es lo que se denomina comúnmente un "ama de casa". Sin embargo, reconoce que las diversas tareas domésticas tienen un costado no descubierto, por lo general, a no ser que se apele a un entusiasmo creativo, que, en su caso, ha sido practicado con devoción.

Recordar quehaceres tan pedestres como planchar, lavar, cocinar, tejer, cuidar las plantas y los animales, se convierte para la escritora en una suerte de viaje a su infancia, cuando, por ejemplo, le estaba prohibido planchar y aún más, entrar en el cuarto de plancha, para evitar accidentes. "Nada había que me divirtiera más que conversar y planchar con la planchadora de casa, que me enseñaba las tareas más prolijas, y me escondía debajo de la mesa cuando venía alguno de los grandes a recriminarme", recuerda divertida la escritora. "Hoy, en cambio, no plancho más con la plancha. Creo que se consigue el mismo efecto con las manos. En realidad no se necesita nada más que un poco de energía positiva y algo de gracia para planchar con las manos, en lugar de artefactos eléctricos."

Tejer, en cambio, es una tarea eminentemente poética para Silvina Ocampo, quien define la manualidad del siguiente modo: "Tejer es parecido a hacer un poema. Toda mujer que teje está haciendo un poema. Hay tantos elementos similares: la métrica, las texturas, las formas de los puntos, los colores. A mí nadie me enseñó, y me fascina combinar caprichosamente todos esos elementos cuando escribo".

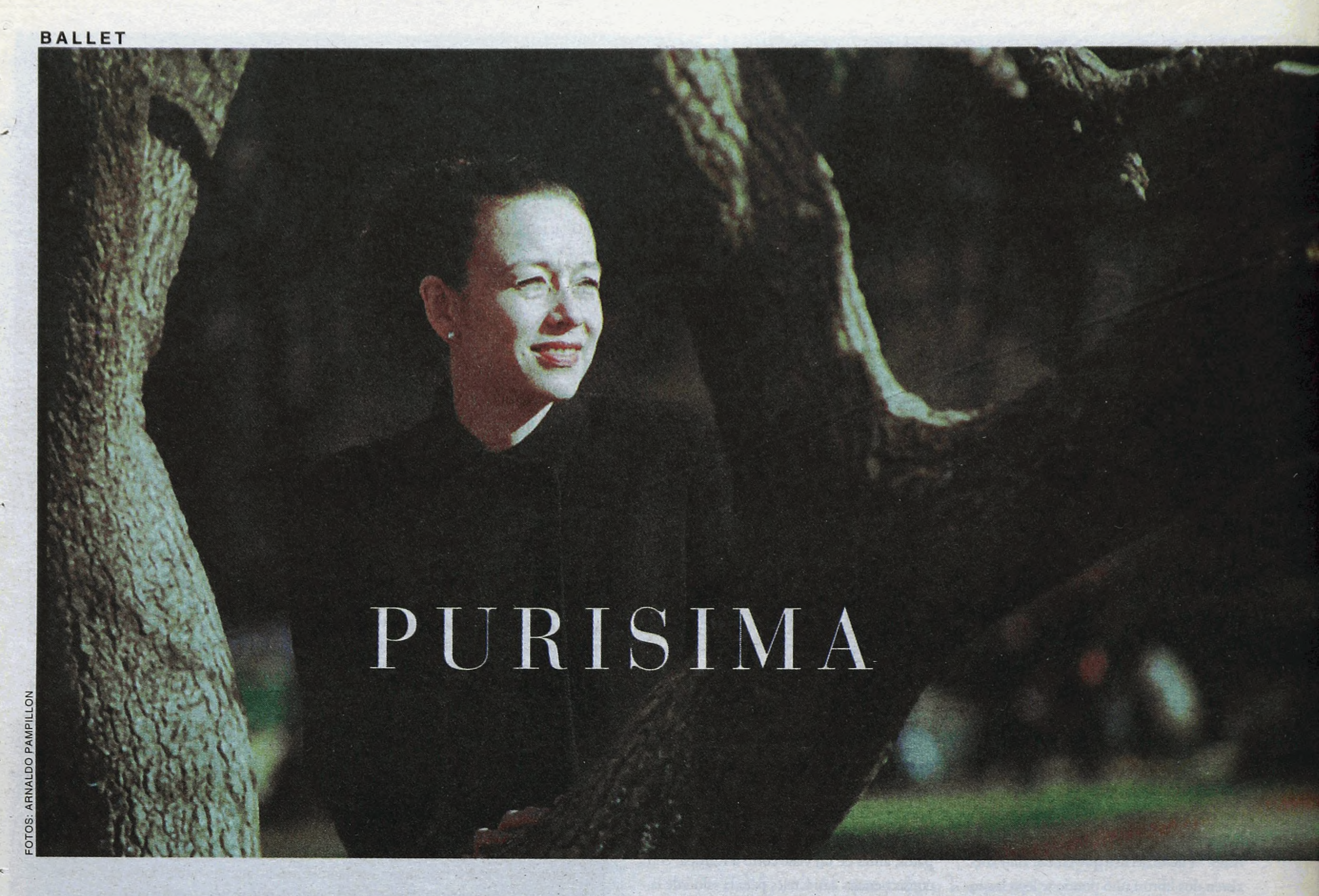
La constante invención y la práctica permanente de la creatividad no sólo se reducen al tejido y al planchado. La escritora me confiesa que antes, cuando le gustaba ir a la feria, se formaban corrillos de amas de casa alrededor de ella para escuchar las recetas culinarias que inventaba en el mismo momento y que, al parecer, tenían buenos resultados. "Todos los días me pedían la receta que les había dado alguna vez, pero siempre la fórmula era diferente. En realidad, nunca tuve recriminaciones en ese campo ni tampoco en mi casa, donde todos los días hago el mismo plato, aunque con sutiles variantes que no desagradan del todo a la familia. En cuanto se producen reproches por la falta de variedad, dejo quemar un poco la comida y, al detectar ese nuevo gusto, dejan de protestar. Generalmente, recurro a muchos ardides nada ortodoxos. Cocinar, para mí, debe ser una tarea eminentemente creativa y estética, poniendo el máximo de imaginación. Si no, no me interesa", me aclara, con mucho sentido del humor.

El mismo mecanismo se produce en la aproximación de la escritora a la jardinería, a pesar de que sobre esta ciencia suelen pesar leyes inconmovibles. Silvina Ocampo se ocupa de desafiar los períodos de trasplante, las leyes de la botánica en lo que se refiere a los gajos, las semillas, los almácigos, y consigue siempre buenos resultados. Es que la buena relación que la escritora mantiene con los seres vivos es evidente, y su postura es crear en todo momento.

En ese aspecto, su posición es clara: "Creo que las mujeres se aburren y son muy desgraciadas haciendo las tareas de la casa porque no cantan mientras hacen algo que les produce displacer. Creo que una canción ayuda a sobrellevar ese tipo de deber. Mejor si tiene un ritmo que sea altamente estimulante. Como lo hacen todos los pueblos primitivos, que por lo general trabajan cantando".

Es que la música, y en especial las canciones, emocionaron a la escritora desde siempre: cuando a los diez años escribía sus primeros cuentos, que luego rompía, o más chica aún, cuando a los siete años imaginó un argumento que le sugería imágenes que luego pintaba. "Para mí nunca hubo límites entre la poesía, la música, la pintura. Las imágenes se sucedían a las palabras y a los sonidos con la misma intensidad. Me acuerdo de que no había momentos más felices para mí que cuando en las noches de verano mis hermanas mayores cantaban canciones acompañándose en el piano. Una vez lloré de emoción mientras escuchaba una de ellas. Entonces tendría no más de diez años, y me acuerdo que me sentí muy importante por haber llorado por ese motivo."

A pesar de que Silvina Ocampo considera todas las tareas manuales loables y hasta recomendables (ha confeccionado títeres, entre otras habilidades), hay algo que detesta: lavar y estrujar la ropa. "Lavar y estrujar es como estrangular a alguien, y eso no me gusta nada."



PURISIMA

FOTOS: ARNALDO PAMPILLON

POR MARIA MORENO

Sí, sí, lo importante es que un bailarín tenga algo para decir, que tenga técnica y sea expresivo, pero tanto como gordo... Que esté en su peso y sea flaco." Diana Theocharidis es una coreógrafa que se ríe del único prejuicio que conserva como *gente de ballet*. En calidad de directora del ballet del IUNA (Instituto Universitario Nacional del Arte), llevará al Centro Cultural Ricardo Rojas una serie de tres propuestas. La primera se llama *Ninguna imagen* y consiste en variaciones del Himno Nacional Argentino en una versión de los músicos Silvia Ronconi y Marcos Fernández. El texto, la concepción visual y la dirección general es de la directora teatral Mónica Viñao, que al principio se preguntaba qué hacer con los bailarines hasta que Theocharidis la invitó a experimentar con sus conocimientos de discípula de Tadashi Sukuki, que entrena voz y movimiento. En escena, 14 bailarines profieren una suerte de Himno Nacional deconstruido, entremezclado con lo que Viñao considera expresiones del "malestar de nuestro tiempo como una forma de provocación y supervivencia".

–Un bailarín no se puede quedar mudo –cuenta Theocharidis–. Ya sea por el pedido de un coreógrafo o una necesidad expresiva, tiene que poder decir, mientras se mueve, un texto o un par de palabras. Antes de *Ninguna imagen*, nadie de los integrantes del ballet tenía la experiencia de haber hablado en un escenario.

–Debe haber sido como para los actores el pasaje del cine mudo al parlante.

–Por suerte es un grupo donde todos misteriosamente tienen buena voz, pero es de casualidad.

Cenando a Johanes B, que se presentará en la segunda parte del espectáculo, tiene coreografía de Carlos Trunsky y lleva como subtítulo "Un corazón devorado que evoca el suicidio de Wherter". Pero la vestuarista Marta Albertinazzi no se conformó con reproducir el chaleco amarillo y el pantalón azul del personaje de Goethe, cuya influencia en sus tiempos llevó a muchos jóvenes a la moda o al suicidio.

–Son trajes a la Wherter, pero no amarillo y azul. Y ellas, las mujeres que asedian al joven, están con vestidos transparentes que les da el aspecto de apariciones. El Himno de Ninguna Imagen se baila con unos tutús románticos, pero con pedazos de la bandera argentina. Ese vestuario es de Luciana Gutman. Todos están descalzos –describe Theocharidis.

–La coreografía de la segunda obra es suya.

–Y es uno de mis trabajos más antiguos, aunque sea del siglo XX. La compuso Giacinto Scelsi y se llama *Ko-Lho* . Hay un solo y un dúo. Scelsi era muy puntilloso con respecto al sonido, y él había tenido una crisis existencial muy fuerte y se había quedado durante un año escuchando uno sólo. Y casi todas sus obras están construidas así. En *Cuatro piezas para orquesta*, una es sobre un la, otra sobre un do. *Ko-Lho I* está hecha sobre un mi que gira sobre sí mismo. *Ko-Lho II*, sobre dos sonidos que están tan cerquita que se van mudando del uno al otro por cuartos de tono.

HACER PUNTAS EN LA FACU

Diana Theocharidis es una mujer menuda –ella no se permitiría otra cosa– que a pesar de su sonoro apellido griego puede adoptar el aspecto de una frágil japonesa que se ha hecho la permanente. Varias veces premiada –por Coca-Cola en las Artes y en las Ciencias, el Fondo Nacional de las Artes, la Fundación Antorchas y la Fundación Amigos del Instituto Nacional de Danza María Ruanova–, extiende tanto los límites de lo que se considera danza contemporánea que termina por aceptar que a menudo lo que realiza es "teatro musical". Pero ella no deja que su estética personal segmente su tarea como directora del ballet del IUNA.

–Dado que la compañía está dentro de un marco universitario, el criterio de cómo se convoca a los coreógrafos debía ser aquel en el que estén representadas las distintas tendencias. La danza clásica, la danza contemporánea con elementos clásicos, la experimental y la danza-teatro.

–Para alguien que vio *La muerte del cisne* sólo interpretada por Jorge Luz o Niní Marshall, ¿podría definir cada una de esas tendencias?

–En el ballet clásico, el eje es siempre estable y hay que ir contra la fuerza de gravedad para elevarse sobre las puntas. En la danza contemporánea, el centro de gravedad no es estable, uno está siempre fuera de él y muchas veces el peso se trabaja hacia abajo. Se tiene que ir incluso al piso y trabajar a favor de la ley de gravedad. El ballet clásico tiene un vocabulario. En la danza contemporánea, el movimiento no se ve tanto en términos de vocabulario sino que hay otros parámetros como espacio, tiempo y energía. Los pasos se van trabajando según esos parámetros y no tienen nombre salvo en las primeras experiencias de danza contemporánea, como la de la Escuela Graham, que tiene una secuencia muy codificada de pasos y que quizás por eso fue aceptada rápidamente por la comunidad artística. La danza-teatro es una danza donde el punto de partida es una situación dramática creada a partir de un argumento y donde la diferencia con el teatro es que la resolución se hace con movimiento.

–Pero habrá expresiones mixtas.

–Y eso es lo que más me interesa. Yo suelo trabajar con actores, con músicos callejeros y acróbatas. Si bien el ballet clásico es el de repertorio que hace *Giselle* o *El lago de los cisnes*, el del IUNA puede convocar a un coreógrafo de extracción clásica para que haga una obra con código de ballet. Para mí, esa obra no es clásica, es contemporánea desde el momento en que es producida en el siglo XXI. William Forsythe, un profesional que trabaja con vocabulario clásico, es el coreógrafo contemporáneo más avanzado que existe en este momento. Rodolfo Lastra, que viene del clásico, está trabajando en una obra sobre María Antonieta, donde utiliza trajes de época. No forma parte de este espectáculo, pero me hubiera gustado pensar en los bailarines profiriendo frases a veces a los gritos o achicando el volumen de la voz para cantar el Himno Nacional y que de eso se pasara a ver una obra con los bailarines vestidos como en la corte de Francia.

–¿Cuál es el público de danza ahora?



El 16 y el 17 de agosto, en el Centro Cultural Ricardo Rojas, el ballet del IUNA (Instituto Universitario Nacional del Arte) realizará un espectáculo integrado por tres obras. La directora de la compañía, Diana Theocharidis, es una coreógrafa que acostumbra trabajar con elementos heterogéneos. Por ejemplo, para la obra *Varieté*, con música de Mauricio Kagel, metió en el Teatro Colón 23 patinadores, un acróbata que se descolgaba de la araña y una bailarina acuática.

¿Quién va a ver Giselle y quién va a ver *Ninguna imagen*?

–Me parece que en este momento la danza en general, por así decirlo, *está perdiendo pie*. En Francia tiene la misma importancia que la música y recibe casi el mismo presupuesto. Cuando uno allí dice: "Soy coreógrafo", se considera una labor prestigiosa. Aquí no está descalificada, pero no es lo mismo que ser director de orquesta o compositor. Quizás porque los músicos estudian composición musical desde hace cientos de años; en cambio, composición coreográfica se estudia recién en el siglo XX. Hay menos formación académica. El coreógrafo aprende de lo que le enseñó su maestro. Más allá de esta cuestión, la danza ha perdido público.

–¿Y a dónde se fue ese público?

–Abel Gilbert dice que la danza contemporánea tiene problemas de lenguaje. Existe una gran dificultad para que se comunique con el público. Después están los problemas de subsidio, que obviamente ahondan el conflicto.

–Sin embargo, en los '60, la danza formaba parte de la cultura. Quien sólo miraba la tele, conocía por lo menos a María Fux o a Iris Scacheri.

–Es cierto, alguna vez la danza estuvo más presente en la cultura. Por un lado está el ballet clásico como una tradición que se mantiene y con un público fiel. La tradición siempre tiene un público: a cualquiera le interesa ver alguna vez en su vida *El lago de los cisnes* o *Giselle* o *Cascanueces*. Otra de las razones para la pérdida de público en la danza podría ser ésta: en un tiempo, el público iba a ver un espectáculo de vanguardia y podía sentirse escandalizado, chocado, disgustado, o bien pensar que el arte estaba avanzando por ahí. ¿Ahora qué podría escandalizar? Isadora Duncan, la primera bailarina que danzó descalza, revolucionó algo, pero ahora eso está instalado.

–*Ko-Lho* parece una experiencia muy distinta de la de *Varieté*.

–Cuando empecé a trabajar como coreógrafa, cuidaba mucho un movimiento, cómo avanzaba un bailarín, cómo funcionaba el espacio, la dinámica, la calidad y no sé qué. *Varieté* fue ejemplo de lo contrario. El acento estuvo en la puesta en escena, por más que cada número estuviera muy prolijito.

–¿Qué metió en el Colón cuando hizo *Varieté*?

–La partitura de Mauricio Kagel decía que el *régisseur* podía hacer lo que quería, con la condición de que utilizara artistas de varieté. Entonces empecé una larguísima búsqueda por todo Buenos Aires. Por ejemplo, llamé a la Federación de Patín. Me vincularon con alguien con el que fuimos a Lanús para hacer una audición a patinadores (necesitaba 23). Y tuve que aprenderme todos los pasos, como la paloma o la paloma invertida. Esos patinadores eran como una horda que pasaba y se robaba todo lo que veía a su paso, entre otras cosas los trajes del teatro. Se probaban los tutús, o se vestían con el traje del torero de *Carmen*. Al final encontraban una caja enorme de escenografía que había hecho Emilio Basaldúa, una especie de bombonera gigante de la que sacaban a una bailarina blanca. Entonces había un *pas de deux* entre un patinador y la bailarina. También había tres chicos, a quienes descubrí haciendo un show de *breakdance* en una plaza. Y unas nenitas que hacían gimnasia artística y a las que les hice poner un guardapolvos blanco. Se suponía que entraban al Colón en medio de una visita guiada, se entusiasmaban con el escenario y se subían a él. En un momento caía una tela roja por unos de los agujeros de la araña de la sala principal del Colón, y se descolgaba Lucas Martelli y hacía su número de aire.

–¿Y qué hizo con sus bailarinas de música contemporánea?

–Estaban las chicas de mi compañía, Espacio Contemporáneo, a las que les había dicho: "Chicas, ¿qué hago? Kagel pide *artistas de varieté*". Y entonces se me ocurrió hacerles bailar con un hula hula. Ellas hipnotizaron con sus movimientos al *valletto*, que era el representante de la tradición de la sala y no quería que toda esa gente invadiera el teatro. Al final, una bailarina termina metiéndose en una pecera gigantesca y haciendo un número de agua. Y el *valletto*, que era Martín Pavlovsky, también.

–¿Hizo un número como Esther Williams?

–No. Metió la cabeza en la pecera y cayó el telón.

–En su obra anterior *Sul cominciare, sul finire* se basó en textos de Calvino.

–Sí, en *Seis propuestas para el próximo milenio*, y que Calvino hace para la literatura. Son "levedad", "rapidez", "exactitud", "visibilidad", "consistencia" y "multiplicidad". Cuando le llegó el turno a "exactitud", me pregunté: "¿Qué es la exactitud para alguien que está haciendo ballet y no un tratado de filosofía? Guillermo Tell". Entonces pregunté si había en Buenos Aires un lanzador de cuchillos. Lo encontré. Sólo que lanzaba hachas. Y que, en los números de cuchillo, la chica suele estar contra la pared y quieta. Acá el lanzador de hachas y la chica hacían su número bailando. Se suponía que ella lo quería seducir, y él la atacaba. Ella se sacaba la chalina roja y él se la clavaba contra la pared.

–¿*Varieté* fue un hito o simplemente lo más complejo de organizar?

–Yo recuerdo como hito *El cuarteto para el fin del tiempo*, de Messiaen, que hice en el Teatro San Martín. Era una obra que se había escrito en un campo de concentración. La pensé como en el Medioevo, donde no había perspectiva. Entonces, en la coreografía, lo que estaba atrás se representaba arriba. Se bailaba a una altura de ocho metros. Era una coreografía hecha a la vertical.

–Usted suele decir que se puede hacer todo...

–Bueno, es un deseo. Ahora estoy haciendo la coreografía de una ópera barroca, *Dido y Eneas*, pero no me voy a privar de *colgar* a unos acróbatas, vestidos de marinero. Con mi grupo, Espacio Contemporáneo, estoy preparando *La gran fuga de Beethoven*. La hago primero tocada con un piano a cuatro manos y después con la Orquesta Mayo, que la va a hacer en cuerdas. Haydeé Schvartz empieza tocando con un señor que de pronto se va con los bailarines y no vuelve nunca más. Aparece un segundo pianista que se exaspera con esa música, que es un infierno, y también se va. Al final, la misma pianista se va sin terminar la obra. Hay un entreacto abierto al público. Vuela el piano. Se empiezan a acomodar las sillas. En la segunda parte se escuchan diálogos de mujeres que hablan sobre hombres.

–¿Qué le permite tanta amplitud de registros?

–Bueno, eso corre por cuenta suya. Creo que el hecho de haber estudiado con Ana Itelman, que le daba tanta importancia a la técnica como a la interpretación y a la coreografía, fue importante. También lo fue que, para mí, la música es el material más importante de la danza. Claro que *Varieté* ya era algo así como teatro musical. Sin embargo, tengo una marca muy fuerte de Scelsi que indica cierta austeridad. El estaba fuera de todo lo que podía ser una polifonía. Tenía una relación muy particular con el sonido y utilizaba una imagen de la Biblia: una música fuerte puede derrumbar los muros de Jericó. A veces pensaba que en la música contemporánea, por más potencia que tuviera, por más instrumentos que hubiera, no alcanzaba la potencia sonora como para derribar las murallas de Jericó. El pensaba: ¿para qué hacían falta tantas líneas distintas en la música cuando basta con una sola, purísima?

Mujeres de ojos enormes

Las cosas han cambiado bastante, aunque no lo suficiente, desde que la española Victoria Sau escribiera en el siglo pasado que la familia era "el área de confinamiento, subordinación y explotación de la mujer": salvo en determinadas latitudes azotadas por fundamentalismos misóginos, las mujeres, en las últimas décadas, han avanzado irreversiblemente hacia la autonomía en diversos terrenos, lo que ha incidido en la organización de nuevos grupos familiares, obviamente más democráticos. Si el origen de la familia fue la prohibición del incesto, y la institución matrimonial aseguró la distribución de las mujeres entre los hombres y el establecimiento de alianzas masculinas, la formación de la clase burguesa europea en los siglos XV y XVI no hizo más que afirmar esas bases. Es decir, mantuvo la subordinación de la mujer y consolidó la patrilinealidad de los hijos, que ya existía en el Derecho Romano, con su máxima autoridad familiar, el *pater familias*.

En momentos en que la fugacidad de las uniones matrimoniales, la maternidad tecnológica, la equiparación legal –en algunos países– de los homosexuales, la creciente cantidad de mujeres jefas de hogar y otras situaciones transformadoras dan lugar a nuevas células familiares que se expanden quebrando convenciones de siglos, llega una película que –con sus más y sus menos– reivindica alegremente, descaradamente, rasgos tradicionales de esa institución tan denostada como apetecida. Y no contenta con exaltar los lazos familiares en una suerte de concentrada tragicomedia de la vida, la directora india Mira Nair y su guionista Sabrina Ohaswam recurren a la reunión de parentela por excelencia: el casamiento.

El film, recién estrenado, se llama precisamente *La boda*, ofrece el trasfondo multicolor y globalizado de Nueva Delhi, la joven protagonista a punto de matrimoniarse tiene un amante casado, la familia de la novia y los invitados que llegan de diversos lugares del mundo parecen razonablemente *aggiornados*... Sin embargo, estos preparativos acelerados culminarán en una boda (feliz, después de salvar escollos) concertada por los padres de Aditi, la chica de ojos grandes, aunque no tan enormes como los de su prima Ria, que esconde un secreto relacionado con una historia incestuosa. De modo que tenemos en esta entretenida *Boda*, balanceándose ágilmente entre la tradición y la modernidad, a la arcaica institución del intercambio (o distribución) de mujeres, y la sombra del tabú que originó la formación de la familia.

Nair –bien respaldada por la productora Carline Baron, la directora de arte Stephanie Carroll, la flexible cámara de Declan Quinn– se las apaña para inyectarle vivacidad y simpatía a este entramado de amores (con algún toque amargo, para no empalagar). Y si bien es cierto que en su film presenta a un mal bicho repelente y a un pusilánime total, también da generoso lugar a personajes masculinos tan dulces y entrañables como Lalit, el padre de la novia, y Dubey, el organizador de la fiesta.

LA SEGURA

Ay, qué envidia. ¿Vieron con qué convicción esta chica emite sus opiniones? ¿Vieron cómo acompaña con gestos y posturas corporales cada pavada que dice? ¿Vieron con qué prístino y cristalino tono de voz impone los temas de conversación en esas reuniones en las que acaba de conocer a todos los presentes y en las que no tiene el menor empacho de exponer todo lo que se le venga en mente?

Ay, qué envidia ser tan leve como para creerse tan profunda. Qué desvergonzada hay que ser para no tener jamás la sospecha de que se está siendo ridícula. Y no es que ella sea siempre ridícula, no, la verdad que no. Y tampoco es tarada. Y lo que dice con aires de trabajosa elaboración intelectual no siempre es un *patchwork* hecho con frases escuchadas aquí y allá, leídas en los diarios, escuchadas en la radio, procesadas a la marchanta por su loca cabecita. Si hemos de ser sinceras, más de una vez le hemos oído alguna idea interesante, alguna afirmación categórica y bastante acertada, y esas veces... ay, qué envidia que encima esta chica no sea boba.

Ella no se inmuta, ni siquiera si en la reunión de turno hay algún jetón de esos que nosotras siempre hemos admirado y ante el cual enmudecemos irremediablemente, nos volvemos como Araceli González en "Nano", ¿se acuerdan? Pura mueca y algún gestito de idea, sonrisa permanente y gracias por todo, nos vemos, ¿te llamo? ¡Ella no! Ella, que también ha sido impactada por la presencia del jetón de turno, en lugar de apichonarse, se envalentona, remonta vuelo, pela sus alas de pavo real, se contonea o bien con el cuerpo o bien con la palabra, hace chistes y logra acaparar la atención del jetón y de todos, que si se dieron cuenta de que la chica es ligera de argumentos, parecen encantados de que lo sea, porque después de todo siempre esperan eso de una chica, encantadora ligereza. Ella es una mujer segura de sí misma, claro, pero además, vamos, che, es una histérica, ¿o no ven que es una histérica? Es absolutamente claro que es histérica, pero también es absolutamente claro que les encanta. Nosotras, en cambio, somos consistentes, reconcentradas, serias, originales, pero el problema es que todas esas cualidades están guardadas bajo llave y no corren el riesgo de ser descubiertas por nadie. Cuando en una ocasión así estamos por emitir algún brillante bocadillo, lo repasamos mentalmente y siempre llegamos a la misma conclusión: ya lo dijeron o no lo sabremos expresar claramente.

Ay, qué envidia da esta chica, tan segura ella de tener derecho a ocupar su lugar en el mundo. Mientras nosotras pedimos permiso, cedemos el asiento, dudamos, dudamos, evaluamos si es justo algún reconocimiento y no nos cansamos de pedir perdón por cada simulacro de éxito que tenemos, ella se relaja y goza. Qué perra.